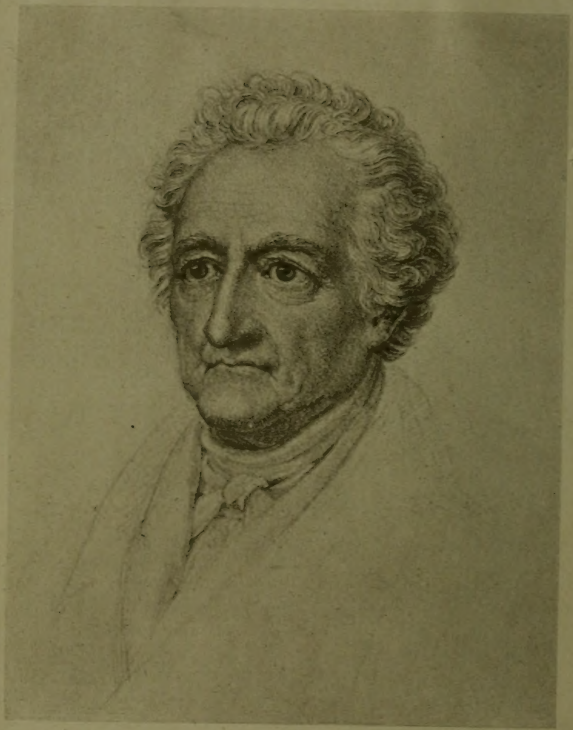
3 1761 03620 6605

HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS



Tafel 27.

K. A. Schwerdtgeburth
(1831-2).

LG
G599
.Y5t

Wie sah Goethe aus?

Von

Fritz Stahl.

Mit 28 Tafeln.

Drittes und viertes Tausend.

66/25
23/8/05

Berlin.
Druck und Verlag von Georg Reimer.
1905.

Ralph Waldo Emerson spricht in seinem berühmten Versuch über Goethe den schönen Gedanken aus, daß uns die großen Menschen außer ihren Taten und Werken noch einen kostbaren Besitz hinterlassen: ihren Namen. Man könnte hinzufügen, daß auch damit ihre Gaben noch nicht erschöpft sind. Nicht nur den Namen schenken sie uns, sondern auch als unschätzbares Gut ihre Gestalt: dieses einzige Menschenbild, in dem dieser einzige Geist sich seinen Ausdruck geschaffen hat. Um soviel stärker die Anschauung ist als der Begriff, das Bild als das Wort, um soviel unmittelbarer läßt die Gestalt des Genies die Gesamtheit seines Wesens in uns lebendig werden als der Name. Gerade wir, die wir das Vordringen des bildnerischen Gefühls gegenüber dem literarischen erleben, werden besonders tief die Wahrheit des Goethischen Satzes empfinden: „Die Gestalt des Menschen ist der Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen läßt."

Doch die Gestalt ist vergänglich. Nur der Künstler kann ihr Dauer verleihen. Aber je größer der Mensch

ist, desto größer muß der Künstler sein, der seine Gestalt so verewigt, daß sie den Nachgeborenen den Kern seines Wesens in einem Blick empfinden läßt. Ein Bild, ein Denkmal, das diese Aufgabe erfüllt, bedeutet mehr als eine Analyse in Worten.

Es gibt nicht viele solcher Bilder und Denkmäler. Goethe wenigstens hat weder bei Lebzeiten, noch nach seinem Tode den Bildner gefunden, der uns seine Gestalt mit solcher Wirkung geschaffen hätte. Wenn uns die Frage auftaucht, „wie Goethe aussah", suchen wir vergebens ein Werk, das ihr die klare und erschöpfende Antwort sagt. Wir sehen viele Bilder, aber kein „Bild".

Freilich, er gehört zu den wenigen, bei denen die Aufgabe ganz besonders schwierig ist. Sein Werk ist nicht mit einer einzigen Epoche seines Lebens verknüpft, wo es dann genügen würde, nur die Gestalt des Mannes in eben dieser Epoche zu kennen. Goethe interessiert uns als Jüngling, als Mann, als Greis. Und bis ein Genie durch die Tat ihn widerlegt, muß man den Zweifel hegen, ob es möglich ist, den Mann zu schaffen, der diesen Jüngling noch und diesen Greis schon ahnen läßt.

Aber gerade aus diesem Umstande wächst eine Hoffnung. Gibt keines der Bilder, die uns erhalten

sind, den ganzen Goethe, so geben doch einzelne wohl den Jüngling, den Mann, den Greis. Die Frage: „Wie sah Goethe aus?", die sich durch kein einzelnes Werk beantworten läßt, kann vielleicht durch die Betrachtung einer Reihe von Werken ihre Antwort finden. Könnte man in den Porträts verfolgen, wie sich der Dichter des Werther zum Dichter des Tasso und schließlich des zweiten Faust wandelt, so erlebte man nicht nur ein wundervolles Schauspiel, sondern man hätte auch auf solche Weise, um mit Goethe zu sprechen, einen neuen Text zu allem gefunden, was sich über ihn empfinden und sagen läßt. Man könnte durch eine derartige Biographie in Bildern, ebenso wie bei anderen durch ein einziges Bild, des köstlichen Geschenkes froh werden, das uns dieser Große in seiner Gestalt hinterlassen hat.

Wer, von dieser schönen Hoffnung getrieben, an die bildlichen und literarischen Quellen für die Erscheinung Goethes herantritt, wird zuerst geneigt sein, an der Möglichkeit einer solchen Biographie zu verzweifeln. Er steht vor einer verwirrenden Fülle verschiedener und widersprechender Nachrichten, so lange er sie einzeln und ungeordnet vor sich hat. Und in den beiden Werken, in denen nun die Bilder fast vollständig und chronologisch gesammelt sind, sind sie auf eine

Art reproduziert, die sie nicht als Dokumente zu gebrauchen erlaubt. Aber die Sachlage ändert sich, sobald man gute Aufnahmen der Bildnisse der Zeit nach und mit ihnen die Nachrichten in Worten zusammenstellt. Man fühlt, wie das Urteil über den Wert des einzelnen Dokumentes eine sicherere Grundlage bekommt als das persönliche Sentiment. Scheinbar wertlose Berichte erhalten eine neue Bedeutung. Die Biographie in Bildern wächst von selbst, ohne große Lücken, aus dem ursprünglichen Chaos heraus.

Aus solchen Erwägungen und auf solche Art ist dieses Büchlein entstanden. Es wird veröffentlicht, um die Verehrer Goethes das schöne Schauspiel miterleben zu lassen, das ein einzelner zuerst für sich und in der Stille genoß. Aber wer das Schauspiel miterleben will, der muß es sich in gewissem Sinne wieder selbst schaffen. Dies Buch ist keines zum Blättern, sondern zum guten Sehen und Lesen. Wer einzelnes herausreißt, ist gleich wieder im Chaos.

Aber auch aufmerksame Leser werden an Stellen kommen, wo sie vor einem Bild erschrecken und, da sie es fremd finden, geneigt sein werden, es zu verwerfen. Deshalb muß hier auf die Gründe für die in der Tat außerordentliche Verschiedenheit der Goethebildnisse hingewiesen werden.

Es handelt sich dabei um eine Erscheinung, die freilich hier besonders auffallend hervortritt, aber nur dem Grade nach personell, dem Wesen nach allgemein ist. Anders ausgedrückt: Goethebildnisse sind bis zur Unkenntlichkeit verschieden, verschieden sind aber Bildnisse aller Menschen, selbst photographische.

Der Grund dafür ist sehr einfach. Der Eindruck, den ein Gesicht macht, beruht auf dem Verhältnis seiner Teile zueinander und zum Ganzen des Kopfes, der Eindruck, den ein Kopf macht, auf seinem Verhältnis zum Körper. Da nun hierbei überall kleine Maße in Frage kommen, so genügen Veränderungen einzelner Teile um wenige Millimeter, die Verhältnisse zu verschieben und den Eindruck anders zu gestalten. Man kann das jeden Tag an seiner Umgebung beobachten. Ein Mann läßt die starken Haare schneiden, eine Dame zieht die Frisur fester zusammen: das Gesicht wird groß. Sie setzen einen großen Hut auf: das Gesicht wird klein. Jemand magert ab: die Nase erscheint groß; er wird stärker: die Nase erscheint klein. Tritt gar eine Änderung der Mode ein, so wird diese Verschiedenheit noch größer: ein Kopf, der zwischen Keulenärmeln sitzt, wird viel weniger umfangreich erscheinen, als wenn die Ärmel die Schultern eng umschließen. An die Wandlungen durch das Alter

genügt es zu erinnern, niemand kann sie — leider! — bezweifeln. Aber selbst flüchtige Stimmungen üben einen starken Einfluß: ein Unbehagen genügt, um in einem Moment die Züge, will heißen die Proportionen, zu verändern. Man denkt an diese Dinge wenig, die jedes Porträtisten und — jedes Porträtmodells Verzweiflung sind. Aber es ist für die Wertung der Goethebildnisse wichtig, an sie zu denken.

Weshalb nun die Verschiedenheiten bei ihm besonders stark in die Erscheinung treten? Goethe hat nicht nur sehr lange gelebt, sondern in seine Lebenszeit fallen grundlegende Wandlungen der Tracht: der Übergang vom Kostüm des 18. zu dem des 19. Jahrhunderts, oder, um das Ganze recht deutlich durch einen Teil zu bezeichnen, vom gepuderten Zopfe zum Tituskopf. Seine Stellung hat sich in einer Weise verändert, wie bei nur ganz, ganz Wenigen: der junge Künstler wurde Hofmann und Beamter und wuchs dann zum heimlichen Kaiser des geistig durch ihn verbundenen Volkes. Schon dadurch wurden Haltung und Ausdruck seiner Gestalt beeinflußt. Aber vielleicht sind diese äußerlichen Dinge nicht so wichtig wie die innerlichen Wandlungen, die er in diesem übermenschlich reichen Leben durchmachte. Man hat Goethes Leben sein schönstes Kunstwerk genannt. Das kann

doch nur heißen, daß er mit großer Intensität erlebte, alle Möglichkeiten des Empfindens erschöpfte und jeden Gedanken zu Ende dachte. Und wer kann zweifeln, daß diese währende Tätigkeit des Verstandes und der Leidenschaften sich in seinen Zügen ausprägen mußte! Aber auch die Veränderungen, die durch flüchtige Stimmungen und deshalb nur für kurze Zeit herbeigeführt werden, waren bei Goethe wohl besonders groß. Auch in einer Zeit noch, in der er sich bewußt beherrschte und namentlich vor Fremden eine verschlossene Haltung streng aufrechthielt, war er solchen Stimmungen so sehr unterworfen, daß er auf die Menschen bei zwei Begegnungen an demselben oder doch an nahen Tagen ganz verschieden gewirkt hat, so bis zur Unkenntlichkeit verschieden wie manche seiner Bildnisse wirken. Er nennt sich in einem Brief aus seiner Knabenzeit selbst ein „Camaeleon", und es klingt wie ein Kommentar zu diesem Wort, wenn Stephan Schütze, der im Winter 1806 mit dem fast sechzigjährigen Goethe im Salon der Schopenhauer oft zusammentraf, schreibt: „Man hatte bald einen sanft-ruhigen, bald einen verdrießlich-abschreckenden (auch Kummer drückte sich bei ihm durch Verdrießlichkeit aus), bald einen sich absondernden, schweigsamen, bald einen beredten, ja redseligen, bald einen episch-ruhigen, bald

— wiewohl seltener — einen feurig-aufgeregten, begeisterten, bald einen ironisch-scherzenden, schalkhaft-neckenden, bald einen zornig-scheltenden, bald sogar einen übermütigen Goethe vor sich." Und wie verschieden waren die Künstler, denen er saß! Wir werden trunkene und nüchterne, ehrliche und höfische unter ihnen finden.

Nur wer all dieses wohl erwogen hat, wird gut vorbereitet sein, die Goethebildnisse zu lesen. Es kommt nicht darauf an, ob sie uns auf den ersten Blick fremd erscheinen, oder gar, ob sie uns „gefallen", sondern darauf, was sie über Goethe aussagen. Selbst ihr künstlerischer Wert ist erst in zweiter Linie wichtig; er ist übrigens selten sehr groß.

* * *

Es ist noch nicht lange her, daß wir ein wirkliches Dokument über das Aussehen des Knaben Goethe besitzen. Seine Porträts auf größeren Bildern sind zweifelhaft und auch zu klein, um Schlüsse zu gestatten. Und auch die Silhouette des Zwölfjährigen sagt nichts besonderes.

Das früheste Bildnis zeigt Goethe im Alter von fünfzehn

oder sechzehn Jahren (T.1). Es ist kurz vor seiner Abreise nach Leipzig gemalt worden, vielleicht wegen dieser Abreise, damit man ein Bild des fernen Sohnes im Hause habe. Es ist eine ziemlich unbeholfene Hand, die es geschaffen hat, aber ein ehrliches Bemühen um Form und Ausdruck, ein Streben, individuell zu sein, ist nicht zu verkennen.

Zunächst fällt die Haltung auf. Frau Aja hat später von ihrem Sohn erzählt, „man habe ihm als Knaben vorgehalten, daß er sehr gravitätisch einherschritt und sich mit seinem Geradhalten sehr sonderbar vor den anderen Knaben auszeichnete". Er selbst schreibt als Knabe von sich, er sei „sehr an das Befehlen gewohnt". Was den Knaben zu dieser Haltung führte, war gewiß zum Teil Selbstgefühl, aber zum anderen und sicher nicht geringeren seine Stellung in der Stadt. Der Enkel des Schultheißen war in der freien Stadt schon jemand, war ein bischen „Prinz" und konnte sich auch so tragen. Es spricht nicht wenig für das Bild, daß dieser bezeichnende Zug sehr klar hervortritt: in der eingestemmten linken Hand, der Haltung des Kopfes, dem festen Blick und dem leicht geschürzten Munde.

Auch die Kleidung ist wohl charakterisiert. Der sparsame Vater nahm gern Diener ins Haus, die

eine nützliche Profession verstanden, etwa das Schneidern, und ließ dann die Kleider im Hause machen. Man weiß, daß Goethe um solcher home made Anzüge willen auf der Akademie in Leipzig mancherlei Spott zu leiden hatte, und man kann sich darüber vor diesem Bilde nicht wundern, wenn man den altfränkischen Schnitt sieht, der gerade in dem Klein-Paris besonders aufgefallen sein muß.

Diese Beobachtungen geben uns Vertrauen zu dem Maler und verleihen dem Gesicht eine besondere Bedeutung: man darf glauben, in ihm das Thema zu sehen, über das dann das Leben des gottesvollen Jünglings, des gereiften Mannes und des königlichen Greises seine so mannigfaltigen Variationen spielte. Und in der Tat findet man alle bezeichnenden Züge wieder: die ungewöhnlich hohe und schöne Stirne, die merkwürdig großen und hellen braunen Augen, die fein gebogene, unten breite Nase, die kurze Oberlippe, den schön geschwungenen, sehr ausdrucksvollen Mund. Die gelbliche, später ausgesprochen braune Gesichtsfarbe des schwarzhaarigen Goethe ist wenigstens angedeutet. Die Bildnisse des Jünglings und des Mannes sind kaum jemals in derselben Stellung gemalt, sieht man aber das Stielersche Porträt des Greises (T. 26) an, so wird man das anfangs jeden

Beschauer befremdende Bild des Knaben gut beglaubigt finden.

Wer unmittelbar erfahren will, was die Kenntnis der „Gestalt" bedeutet, der braucht nur, mit diesem Bilde vor sich, die Kapitel aus „Wahrheit und Dichtung" zu lesen, die Goethes letzte Knabenjahre und seine erste Leipziger Zeit erzählen.

Umso tiefer wird er freilich dann bedauern, daß wir von dem Studenten gar kein Porträt besitzen. Für fast ein Jahrzehnt, für die wichtigsten Entwicklungsjahre in Leipzig, Straßburg und Wetzlar, sind wir auf literarische Berichte und schwache Silhouetten angewiesen.

In der wilden Leipziger Zeit ging nach einer kurzen Periode stutzerischer Eleganz die „Haltung" des Knaben ganz verloren: der „Prinz" von Frankfurt wurde ein freier Bursch. Er „hatte das schönste braune Haar, ungepudert im Nacken gebunden, daß es in dichtem Gelock frei herabwallte", wie Frau Körner erzählt, und ihre Mutter, Frau Stock, bei deren Mann Goethe das Kupferstechen lernte, nannte ihn den „Frankfurter Strubbelpeter" und hielt es von Zeit zu Zeit für nötig, ihn ordentlich zu kämmen. Wenn man die leidenschaftlich aufgeregten Briefe aus dieser Zeit liest, wird man diese Verwilderung wohl verstehen. Und denkt man an die

schwere Krankheit, die den Jüngling zuletzt überfiel, so kann man sich auch ohne Bild wohl vorstellen, wie wenig der rückkehrende Sohn dem ausfahrenden glich, und wie entsetzt der Vater war, der ihn empfing.

Einen ganz anderen Goethe finden wir dann in Straßburg. In der Ruhe des Vaterhauses hat sich der in Leipzig — man kann es nicht anders ausdrücken — etwas verkommene Student körperlich erholt, und zugleich ist er geistig gereift. Das ist nicht mehr der „Frankfurter Strubbelpeter", von dem Jung-Stilling sagen konnte: „Besonders kam Einer mit großen hellen Augen, prachtvoller Stirn und schönem Wuchs mutig ins Zimmer . . ., den man Herr Goethe nannte." Die liebende Friederike, die schrieb: „Wenn ich zu seinen großen Augen hinaufsah, hätt ich jedesmal vor Wonne vergehen mögen", wird man vielleicht nicht als klassischen Zeugen gelten lassen. Wohl aber den Professor Hoepfner, der von dem „wunderschönen jungen Menschen mit den feuervollen Augen" spricht. Solche Äußerungen, die ersten in der langen, langen Reihe von Berichten über den bannenden Eindruck von Goethes Persönlichkeit, lassen das Fehlen von Bildern gerade aus dieser Zeit besonders schwer empfinden, auch wenn man billig zweifeln darf, ob man vor ihnen denselben Eindruck empfinden würde.

Die Wirkung ging wohl nicht eigentlich von den Zügen seines Gesichtes aus, die man nicht als schön oder gar wunderschön bezeichnen kann, wie wir später sehen werden, sondern von dem Geist und dem Feuer, die aus ihnen und besonders aus seinen Augen strahlten. Es gibt nur einige wenige Bilder, die etwas davon ahnen lassen, und auch nur den, dem diese Berichte die Phantasie befeuern.

Aber man muß Geduld haben, bevor man zu solchen Bildern des jungen Goethe kommt. Das nächste der Reihe (T. 2) paßt sehr wenig zu den Beschreibungen des Straßburger Studenten und ähnlichen des Wetzlarer Rechtspraktikanten, des Frankfurter Advokaten und des Weimarer Hofgastes. So wenig, daß es noch befremdender wirkt als das Knabenporträt, und daß, wer nur die landläufigen Bildnisse Goethes kennt, kaum glauben will, daß es überhaupt Goethe darstellt.

Das Gesicht ist schmal, die Nase groß, das Auge klein. Lauter Züge, die sich bei keinem zweiten Bildnis finden. Der traurige Ausdruck und die Mattheit des kleinen Auges stehen überdies im Widerspruch zu fast allen Schilderungen des jungen Goethe. Man kann den Zweifel verstehen.

Aber gerade hier zeigt sich, wie wichtig der in dieser Arbeit zum ersten Male gemachte Versuch ist,

möglichst alle literarischen Quellen heranzuziehen. Ein junger Herr von Schönborn, der den Dichter im Jahre 1773 zu Frankfurt kennen lernte, sagt von ihm: „Es ist ein magerer junger Mann. Er sieht blaß aus, hat eine große, etwas gebogene Nase, ein längliches Gesicht und mittelmäßige schwarze Augen. Seine Miene ist ernsthaft und traurig." „Die komische, lachende und satirische Laune", die er trotzdem „mit durchschimmern" sah, werden wir im Bilde zu finden nicht erwarten dürfen, sonst aber paßt die Beschreibung, die von allen anderen abweicht, Zug um Zug zu dem Bilde, das von allen anderen abweicht, und macht das zunächst gering geschätzte zu einem wichtigen Zeugnis.

Es ist Goethe-Werther, den wir hier vor uns sehen. Er ist eben aus Wetzlar zurückgekehrt, wo er die „Leiden" erlebt hat, aber er hat sich noch nicht durch das Werk von diesem Erlebnis befreit. Wir wissen von ihm selbst, wie unglücklich und einsam er sich in dieser Zeit fühlte. „Ich wandere in Wüsten, da keine Wasser sind." Er wird von „recht hängerlichen Gedanken" gequält. Er spielt nicht nur mit dem Gedanken des Selbstmordes, sondern setzt mehr als einmal die Spitze des Dolches, der immer neben seinem Bette liegt, auf die Brust, ja, er verwundet sich sogar. Täuscht man

sich, wenn man die Spuren solcher Nächte in diesen blassen Zügen zu finden glaubt?

Es ist nur natürlich, daß die Augen ihren Glanz, die Züge ihren Geist verloren haben. In dem abgemagerten Gesichte erscheint die Nase größer als sonst, und die Biegung tritt schärfer hervor. Wer noch zweifelt, vergleiche die spätere Clauersche Büste (T. 6), die dieses Porträt vollends beglaubigt.

So angesehen, macht uns das Bild eine ganze Phase in Goethes Entwicklung lebendig.

Mit der Niederschrift des Werther hatte Goethe dann diese Depression überwunden. Er fühlte sich „wieder froh und frei und zu einem neuen Leben berechtigt". Und wenn ihn auch Boie noch im nächsten Jahre „sehr blaß" findet, so tauchen doch in anderen Schilderungen gleich wieder Worte auf, die an die Beschreibungen der Straßburger Zeit anklingen. So sagt man von ihm, er sei „voll Geist und Flammen" und spricht von seiner „Götterkraft". Diese Eigenschaften kommen im „Götz", und ein lachender Übermut in der Farce „Götter, Helden und Wieland" zum Ausdruck.

Die farbige Zeichnung von Schmoll (T. 3), die kürzlich aufgefunden worden ist, läßt weniger davon erkennen als das Gemälde von G. M. Krauß (T. 4),

das freilich erst aus dem Jahre 1776, dem ersten des Aufenthaltes in Weimar, stammt.

Goethe hat in einem Brief an „Gustgen" Stolberg sich selbst geschildert, wie er in dem letzten Frankfurter Jahre war. Er führte ein doppeltes Leben. Schmolls Bild zeigt ihn etwa, wie wir ihn uns im Hause von Lilis Eltern vorzustellen haben, „im galonirten Rock, sonst von Kopf zu Fuse auch in leidlich konsistenter Galanterie, ... der .. mit allem Interesse des Leichtsinnes, einer niedlichen Blondine den Hof macht". „Aber nun gibt's noch einen, den im grauen Biber-Frack mit dem braunseidnen Halstuch und Stiefeln, der in der streichenden Februarluft schon den Frühling ahndet." Diesen Wanderer, der allen Zwang der Tracht und der Formen abgeworfen hat, sieht man am besten in dem späteren Porträt von Krauß verkörpert.

Für seine Ähnlichkeit bürgt Frau Ajas Zeugnis, die eine Kopie des Bildes als Geschenk erhielt. Es erfreute sie sehr, „zumahl da er im Frack gemahlt ist, worin ich ihn immer am liebsten so um mich herum hatte, und es auch seine gewöhnliche Tracht war".

Mit dieser Kleidung, die nur für das Haus und die einsame Wanderung möglich war, steht die freie

Lässigkeit der Haltung in Zusammenhang, die das Bild so intim und lebendig macht. Goethe hätte sich später so nicht mehr malen lassen.

Nur wenig später ist die Zeichnung von Goethes Kopf (T. 5) entstanden, die derselbe Maler gefertigt hat. Zelter nennt sie in einem Brief an Goethe aus dem Jahre 1820 „das wohlgefälligste Bild von Dir, worin ich Dich ganz erkenne". Kraus war so wenig wie die anderen Porträtisten Goethes ein Genie. Aber er kannte den Dichter von nahe, und er liebte ihn. So zog er getreulich die individuellen Linien nach, und dadurch läßt er uns den Ausdruck vielleicht besser ahnen, als wenn er versucht hätte, subjektiv die Gestalt auszudeuten und Züge, die ihm am bedeutsamsten erschienen, zu unterstreichen.

„Worin ich Dich ganz erkenne." Zelter schrieb diese Worte fast ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung des Bildes. Sie sind deshalb nicht weniger wichtig. Gerade daß es sich nicht um ein bloßes Urteil über die realistische Ähnlichkeit handelt, das man aus dem unmittelbaren Vergleich von Porträt und Modell gewinnt, sondern daß einem Nächsten dieses Porträt sich mit dem Erinnerungsbilde deckt, das er in seinem liebenden Herzen trug, macht sie für uns bedeutsam.

Ob wir Goethe in diesem Bilde „ganz" erkennen, lassen wir zunächst dahingestellt. Jedenfalls ist es das Bild, das die Beweglichkeit seiner Züge, besonders die Ausdrucksfähigkeit seines Mundes und das Feuer seiner Augen am besten ahnen läßt, an das man denken muß, wenn man Wielands Verse liest:

„Mit einem schwarzen Augenpaar,
Zaubernden Augen voll Götterblicken,
Gleich mächtig zu töten und zu entzücken.
So trat er unter uns herrlich und hehr,
Ein echter Geisterkönig, daher!"

ja, das sogar noch seinen Ausruf illustrieren kann: „er hat heute wieder einmal den Teufel im Leibe; da ist er wie ein mutiges Füllen, das vorn und hinten ausschlägt".

Das „Temperament" Goethe ist in diesem Bilde verkörpert. Den Mann, der alle Herzen im Sturm gewann, von dem eines Dichters Seele „so voll war wie ein Tautropfen von der Morgensonne", wird das feiner forschende Auge in ihm wohl erkennen. Aber das ist doch nicht Goethe „ganz". Den „Genius" Goethe bleibt das ungeniale Werk uns schuldig. Viel mehr von diesem gibt die Büste Clauers (T. 6).

Für das Verständnis, das Clauer für das künstlerische Problem einer Darstellung Goethes hatte, spricht

schon der Umstand, daß er in den Jahren 1778 bis 1780 nicht weniger als sechsmal den Kopf des Dichters modellierte. Er wählte verschiedene Haltungen und Stimmungen, vor allem aber versuchte er jedesmal auf andere Weise die Frage der Haartracht zu lösen. Das „vor allem" in diesem Satze wird den Leser, der der Bildkunst als Laie gegenübersteht, vielleicht in Erstaunen setzen. Aber wer nur die Clauersche Büste mit dem Kraußschen Porträt vergleicht, wird die Wichtigkeit der Sache schnell einsehen. Dadurch, daß der Bildhauer die in langen Locken auf den Rücken herabfallenden Haare abschnitt, das hochaufgekämmte Toupet über der Stirn und die gebrannte Ohrlocke fortließ, tritt nicht nur die Schädelform rein hervor, sondern das Gesicht bekommt eine viel größere Importanz. Andere Büsten, in denen Clauer noch weiter ging und das Haar hinten römisch kurz abschnitt, entfernen den Kopf zu weit von der historischen Wahrheit.

Die Feinheit, die in dem wiederholten Angehen der Arbeit und in dem Gefühle für die Wichtigkeit solcher Einzelheiten sich ausspricht, erweckt für den Künstler und sein Werk das günstigste Vorurteil. Und die genaue Betrachtung bestätigt es auf das glänzendste. Hat Krauß mit Liebe die Formen dieses Kopfes betrachtet, so hat sich Clauer mit Andacht in

sie versenkt. Dem Maler kam es doch mehr auf das Ganze an, er wollte nicht mehr als ein sehr ähnliches Abbild geben, dem Bildhauer schwebte als Ziel ein Porträt der geistigen Persönlichkeit vor, und er suchte die feinsten Züge. Der Goethe von Krauß ist der, den man in Wirklichkeit sah, der Goethe von Clauer ist der Dichter in der gehobenen Stimmung des künstlerischen Schaffens. Das ganze Gesicht ist durchgeistigt, Geist leuchtet still aus den ernst sinnenden Augen. Wie später in der Büste Schadows ist hier etwas Wunderbares erreicht. Große Menschen haben in Augenblicken erhöhter Lebenstätigkeit eine unbestimmbare Atmosphäre um sich, es strahlt wie ein Licht von ihnen aus: das haben diese Künstler bei dem Kopfe Goethes auszudrücken vermocht.

Es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß unter den Augen und in den Mundwinkeln ein leidender Zug sich anzukündigen beginnt. Wir werden später noch davon zu sprechen haben, was er bedeutet.

Über die Haltung Goethes in diesen Jahren geben eine Reihe von Silhouetten Auskunft (T. 7 und auf

dem Umschlag). Der Dichter ist Beamter und Hofmann geworden. Und wenn er auch in der ersten Zeit den Weimarischen Hof mehr beeinflußte, als daß er von ihm beeinflußt wurde, so sehr, daß sogar der Herzog die Werther-Montur anlegte, so änderte sich dieses Verhältnis wohl bald. Der Herr Geheimbde Rat trug Schuhe, Leibrock und Degen und setzte im Salon die Füße zierlich genug. Es ist amüsant, diesen Goethe der Hofdiners und der galanten Pfänderspiele im Bild zu sehen.

Den eleganten Hofmann zeigt uns auch das sehr bekannte Bildnis, das der Württembergische Hofmaler und Hofrat May von Goethe genommen hat (T. 8). Es galt früher als das beste Porträt des jungen Goethe, einmal, weil man die anderen nicht oder doch nicht gut kannte, dann aber auch, weil es sehr gefällig ist, und die große Masse sich bedeutende Männer, besonders Künstler, gern „schön" vorstellt. Wilhelm Kaulbach schmeichelte diesem Instinkt, als er in seinem bekannten Zyklus aus dem Bilde Mays seinen widerlich hübschen Zierbengel ableitete, und wir mußten es leider erleben, daß in diesem Jahr Eberlein diesen schreiend falschen Goethe in Rom für ewige Zeiten hinstellte.

Ein Blick auf die als ähnlich beglaubigten Goethebildnisse zeigt, daß die Arbeit Mays auf diese Eigen-

schaft keinen Anspruch machen kann. Er malte das Porträt für die Herzogin von Württemberg, und er machte es nach Gewohnheit höfisch, hübsch. Er zog das Gesicht ins Längliche und Spitze und veränderte die Proportionen besonders in der Stirn und im Kinn.

Trotzdem hat das Bild seinen Wert. Wenn es nicht zeigt, wie Goethe war, so zeigt es, wie er wirken konnte. Goethe war an dem Tage, da er May saß, sehr angeregt. Wieland las ihm während der Sitzung seinen Oberon vor und berichtet: „Zum Glück mußte sichs treffen, daß der fast immer wütige Mensch diesen Tag gerade in seiner besten receptivsten Laune und so amusable war wie ein Mädchen von sechzehn." Von dem Amüsablen und Amüsierten durfte in das repräsentative Bildnis natürlich nichts hineinkommen. Aber die rezeptive Laune, die geistige Interessiertheit spielte ihre Rolle. Besonders das große glänzende Auge erzählt von ihr, das in den Bildern dieser Zeit sonst niemals so stark wirkt.

Aber es ist nicht nur das Zeugnis für eine augenblickliche Stimmung. Wenn Johann Anton Leisewitz in derselben Zeit schreibt, daß Goethe sehr stolz aussah, und daß um seinen Mund allerlei unangenehme Züge spielten, so wird man unwillkürlich an Mays Bildnis erinnert.

Eine Silhouette, die kurz vor der italienischen Reise, also sieben Jahre nach diesem Porträt entstand, zeigt, wie sich die Züge Goethes, der sich nun seinem vierzigsten Jahre nähert, verschärfen. Die jugendliche Fülle und Beweglichkeit verschwindet: aus dem Jüngling (man muß das Wort freilich im Sinne des römischen adolescens nehmen) wird der Mann.

* * *

Diese Wandlung der Gestalt vollzog sich auf der Reise, die auch für Goethes inneres Wesen so weittragende Konsequenzen hatte. Gerade hier sagen die Bilder sehr vieles, was man in den Aufzeichnungen Goethes und den Berichten über ihn mehr nur angedeutet als ausgesprochen findet.

Besonders wichtig ist das bekannte Porträt Tischbeins (T. 9), von dem Goethe selbst schrieb, daß es „sehr gleicht", was weder er noch wir von den beiden anderen, die auch im Jahre 1786 in Rom entstanden, behaupten können.

Zwar als Ganzes werden wir das Gemälde schwerlich loben können. Die Aufmachung ist gesucht und wenig glücklich. Goethe ist durch einen weißen Mantel

und einen großen Hut als Reisender bezeichnet und auf einen Hügel in der Campagna zwischen antike Fragmente gesetzt. Dabei kann auch der größte Mensch keine freie Haltung bewahren, und man sieht mit humoristisch wirkender Deutlichkeit, wie Tischbein, ein wenig nach Art eines „geschmackvollen" Photographen, die „freie Haltung" künstlich hergestellt und den Mantel „natürlich" drapiert hat. Wobei dann eine geradezu monströse Unfreiheit und Unnatürlichkeit herausgekommen ist.

Aber was will das alles bedeuten gegenüber dem wundervoll charakterisierten Kopfe (T. 10), den man, wenn man ihn einmal verstanden hat, nie wieder ohne tiefe Ergriffenheit betrachten kann!

Um ihn zu verstehen, ist es notwendig, sich die Lage Goethes in der letzten Zeit vor der italienischen Reise in die Erinnerung zurückzurufen, diese Lage, die ihn so niederdrückte, daß es für ihn eine Lebensfrage wurde, sich ihr zu entziehen. Zunächst war es die Last der Amtsgeschäfte, unter der er litt, um so mehr, da er selbst das Gefühl hatte, daß doch die Kunst sein eigentlicher Beruf, und er also mit der ganzen Beamtenarbeit auf einem falschen Wege sei. Seine Stellung beschränkte ihn auch in seiner Freiheit, in seinem geliebten Sichgehenlassen. Aber mehr als das

quälten ihn seiner ganzen Natur nach, wie sie damals noch war, die Verhältnisse zu Menschen. Es ging bei dem Verkehr mit dem Herzog, um Bismarcks Lieblingswort zu gebrauchen, nicht ohne „Friktionen" ab, die Goethe schwer ertrug. Vollends unerträglich aber war das Verhältnis zu Frau von Stein geworden. Es hatte in den ganzen Jahren den Dichter in einer ständigen Erregung gehalten, die nie befriedigt wurde. Seine schwärmende Sehnsucht wurde mit kühler Neigung erwidert. Das Beste, was Goethe aus seinem Verkehr mit der Weimarischen Hofdame gewonnen hatte, waren vielleicht die Stunden in ihrem Hause gewesen, in dem er sich, bei Steins Abwesenheit am Hofe, zu Hause fühlen durfte. Nun war, da der Oberstallmeister nicht mehr bei Hofe aß und viel daheim war, auch das zu Ende: so freundschaftlich er mit dem Manne stand, seine bloße Anwesenheit machte ihn zum Fremden und trennte ihn von der geliebten Frau, da sie ihn in jedem Momente daran erinnerte, daß sie ihm nicht gehörte und nie gehören würde. Dabei war, so lange er in Weimar blieb, kein Ende dieser Verbindung abzusehen. Er konnte so nicht weiter leben, und wie einst dem jungen Frankfurter Advokaten trat nun dem weimarischen Staatsminister der Gedanke an einen freiwilligen Tod nahe.

Da faßte er den Entschluß, sich mit einem Schlag aus all diesen schiefen Verhältnissen einmal herauszureißen. Gewiß trieb ihn die von Jugend auf genährte Sehnsucht nach Italien, aber man darf wohl sagen, daß die letzte krankhafte Steigerung dieser Sehnsucht eben durch die geschilderten Verhältnisse erfolgte, und daß ihm doch das Wesentliche der Wunsch war, einmal ganz sich selbst zu gehören.

In den Berichten, die er aus Italien schrieb, ist zumeist von dem die Rede, was er dort sah und lernte. Selbst in den Briefen an die Intimen überwiegen Nachrichten über diese Dinge. So sehr, daß man ihn sich frei und ruhig und schwelgend in Natur- und Kunstgenüssen vorstellt, wie er gesehen sein wollte. Über einzelne, meist dunkel gehaltene Stellen, die auf eine ganz andere Stimmung deuten, geht man, weil es wenige und dunkele sind, leicht hinweg.

Aber Tischbeins Kopf muß jedem, der in ihm liest, deutlich zeigen, wie schwere seelische Kämpfe Goethe in jener Zeit durchgemacht haben muß, in was für einer Krise er sich befand. Die Züge um Nase und Mund, die Steilfalten zwischen den Brauen, die sich hier zum ersten Mal akzentuieren, sprechen eine beredte Sprache. Schmerzensreich, ja, man darf das starke Wort gebrauchen, enttäuscht und verekelt sieht dieser

Mann ins Leben. Und wenn man mit diesem Gesicht vor Augen die Briefe aus Italien liest, so bekommen die Äußerungen scheinbar flüchtiger Verstimmung eine ganz andere Bedeutung. Goethe konnte ja weder an den Herzog noch an Frau von Stein, kaum an Herders die Wahrheit schreiben, und trotzdem finden wir sie, wenn wir treulich lesen und die Versicherungen, daß er selbst an allem Elend schuld sei, nicht wortwörtlich nehmen.

Wie viel er gegen die Menschen, die er zu beruhigen suchte, auf dem Herzen hatte, das zeigt ein Satz in einem Briefe an Herders: „ich kann nichts sagen um mich zu rechtfertigen. Gott behüte mich, daß ich jemals mit den Prämissen zu diesem Entschlusse einen Freund betrübe". Man fühlt, daß er eine ungeheuere Verbitterung auszuströmen fürchtete, wenn er sprechen würde. Er hielt sie zurück und litt. Schon in Weimar, das verschweigt er auch Frau von Stein nicht, „kämpfte er selbst mit Todt und Leben", und das ging in Italien so fort, da er, trotz allen optimistischen Äußerungen, keine Lösung sah und nur wußte, daß er unter den alten Verhältnissen, „nicht in ihrer Nähe leben wollte". „Ach liebe Lotte Du weist nicht welche Gewalt ich mir angethan habe und anthue und daß der Gedanke Dich nicht zu besitzen, ich mags nehmen

und legen und stellen wie ich will mich aufreibt und verzehrt".

Wenn er hofft „wiedergebohren", „wohlausgewaschen", von den „physisch-moralischen Übeln, die ihn unbrauchbar machten" geheilt, ein „neuer Mensch", „ganz" zurückzukehren, so beweist das immer nur, wie krank und zerrissen er sich fühlte. Und er kehrte denn auch mit „zerstreutem, ich will nicht sagen zerrissenen Wesen" zurück und wurde erst durch den inneren Bruch mit Frau von Stein, was er durch die äußerliche Entfernung hatte werden wollen, ganz und gesund.

An dem zweiten Porträt, der Büste Trippels (T. 11), nahm Goethe weniger Anteil. Er fand sie nicht ähnlich und das Abweichen von der Wahrheit in seinem Bildnis wird ihm nicht als erlaubt erschienen sein. „Aber", schreibt er schalkhaft, „ich habe nichts dagegen, daß die Idee, ich hätte so ausgesehen, in der Welt bleibt."

Trippels Werk ist ja kaum als Porträt zu bezeichnen, es ist eher eine freie Phantasie über Goethes Kopf. Es pflegt gesagt zu werden, der Künstler habe den Dichter als Apollo dargestellt. Diese Behauptung ist aber für jeden Kenner antiker Kunst unbegreiflich falsch. Es gibt keinen Apollokopf, an den dieses Bild in Form oder Ausdruck erinnerte. Die Anregung ist

vielmehr von der Büste Alexanders des Großen ausgegangen, die man für ein Werk des Lysippos nimmt. Besonders beweiskräftig dafür ist außer dem Gesamteindruck ein Detail. In dem Zeustypus des vierten Jahrhunderts, wie ihn die Maske von Otricoli vertritt, erinnerte das Haar an die Mähne eines Löwen; offenbar hat man damit das Majestätische symbolisieren wollen. In der Mitte der Stirn teilt sich das Gelock wie beim Löwen. Alexander, der als ein Sohn des Zeus angesehen sein wollte, hatte diese Haartracht angenommen. Ihre Nachahmung ist es, die Trippels Büste diesem Bildnisse besonders verwandt erscheinen läßt.

Diese Anmerkung hat nicht nur den Zweck, einen, am Ende nicht sehr bedeutenden, Irrtum zu berichtigen. Vielmehr soll sie dazu dienen, eine Goethebüste (T. 12), deren Künstler durch keine Nachricht beglaubigt ist, als Arbeit Trippels, dessen Autorschaft erst erkannt, dann aber wieder bestritten worden ist, nachzuweisen. Die Übereinstimmung in der Anordnung der Haare und besonders der Stirnlocken kann nach dem, was eben über diese Dinge gesagt wurde, unmöglich ein Zufall sein. Da diese Büste aber unzweifelhaft eine Arbeit nach der Natur ist, so muß man in ihr in der Tat die Vorstudie zu der anderen sehen.

Sie ist als Dokument von unendlich größerer Bedeutung. Zum ersten Male tritt uns in ihr eine Eigenheit an Goethes Kopf entgegen, die durch seine eigene Mitteilung beglaubigt ist. Er sagte im Jahre 1820, als er mit Herrn von Quandt die Rauchische Büste betrachtete, „daß ihm die Natur einen Nickfang gegeben, wodurch die rechte Seite des Stirnbeins etwas eingedrückt war und das rechte Auge tiefer als das linke stand".

Diese Unregelmäßigkeit wird in allen besseren Bildnissen der späteren Zeit berücksichtigt und trägt nicht wenig zu ihrem Charakter bei. In der Clauerschen Büste, die doch so individuell ist, ist sie dagegen nicht einmal angedeutet. Man möchte glauben, daß sie, wie das bei solchen Dingen oft vorzukommen pflegt, erst mit dem kommenden Alter überhaupt bemerklicher wurde, und daß Trippel der erste war, der sie beobachtete. Weniger scharfe Beobachter werden sie auch später nicht wahrgenommen haben. Wenn man auf solche Anomalien zu achten beginnt, findet man sie bei Menschen und Bildnissen, die man lange genau kannte und an denen man sie nie bemerkt hat. Daher ist es auch durchaus übertrieben, wenn von einer „Schiefgesichtigkeit" Goethes gesprochen wird.

Gerade der Umstand, daß Trippel nicht davor

zurückschreckte, einen solchen Schönheitsfehler treulich wiederzugeben, wenigstens in der Studie, gibt dem Werke dokumentarischen Wert. Es zeigt übrigens denselben Ausdruck der Züge wie das Tischbeinische Bild, wenn auch das Schmerzvolle etwas gemildert erscheint. Um so imponierender wirkt das Geistige in der prachtvollen Stirn und dem schönen Munde. Und wenn ein Denkmal Goethes sich im Parke Borghese erheben sollte, in dem wandelnd er seine Iphigenie schuf, so hätte es diesen Kopf tragen müssen. Der deutsche Wanderer hätte dann geträumt, von seinen Lippen die klangreichen Verse der Dichtung strömen zu hören.

Der Vollständigkeit wegen sei auch das dritte römische Bildnis hinzugefügt (T. 13). Goethe selbst urteilte davon: „Angelika malt mich auch, daraus wird aber nichts. Es verdrießt sie sehr, daß es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir." Wir sind ganz seiner Meinung.

* * *

Goethe kehrte aus Italien nicht zurück wie er gegangen. Die problematische Natur war eine positive geworden. Er wollte, und das muß ein ganz bewußter Entschluß gewesen sein, sich nicht mehr durch seine

Verhältnisse zu Menschen bestimmen lassen, er wollte nicht anderen gehören, sondern sich selbst und, damit das möglich wurde, die Menschen sich vom Leibe halten. Frau von Stein, die ihm hartnäckig wiederholte, daß „er doch keinen Teil an den Menschen nehme", beweist damit einen feinen psychologischen Instinkt. Sie ließ sich auch durch alle die Worte, mit denen Goethe sich und die anderen zu täuschen suchte, nicht beirren. Und Caroline Herder fand sogar, daß Goethe als „Menschenfeind" zurückgekommen sei, worin bei aller Übertreibung ein wahrer Kern steckt.

Man kann die große Wandlung in seinem ganzen Wesen mit einem Worte bezeichnen: der bis dahin offene Goethe verschließt sich.

So trat zu den Veränderungen, die seine Gestalt durch das Leiden und Altern erfuhr, von denen schon die Rede war und noch die Rede sein wird, eine wichtige Veränderung, die auf diese innere Wandlung zurückging. Das neue Wesen spricht sich in einem neuen Gehaben aus. Während er vorher sein Temperament frei walten und zum Ausdruck kommen ließ, verbirgt er jetzt sein Empfinden hinter einer sich gleich bleibenden Maske. Er verschließt mit seinem Herzen zugleich sein Gesicht. Eine stolze Haltung soll die Fernerstehenden abschrecken.

Wir haben gesehen, daß der Eindruck, den der junge Goethe machte, seine „Wunderschönheit", gerade auf der Belebung seiner Züge durch sein feuriges Innenleben beruhte. Wir werden also nicht erstaunt sein, wenn sich dieser Eindruck nun, wenigstens zunächst, stark verminderte.

Die erste Beschreibung aus der Zeit nach der italienischen Reise, aus dem Jahre nach seiner Heimkehr, stammt von dem schwärmerischen Schiller, der ihm damals noch ein Fremder war. Sie ist sehr wenig schwärmerisch und lautet: „Sein erster Anblick stimmte die hohe Meinung ziemlich tief herunter, die man mir von dieser anziehenden und schönen Figur beigebracht hatte. Er ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so; sein Gesicht ist verschlossen, aber sein Auge sehr ausdrucksvoll, lebhaft, und man hängt mit Vergnügen an seinem Blicke. Bei vielem Ernst hat seine Miene doch viel Wohlwollendes und Gutes. Er ist brünett und schien mir älter auszusehen, als er meiner Berechnung nach wirklich sein kann."

Diesen Goethe wird man unschwer in dem Bildnis von J. H. Lips aus dem Jahre 1791 wiedererkennen (T. 14). Es ist etwas Maskenhaftes darin, das keines der früheren Bildnisse hat, das sich in dem nächsten

Jahrzehnt eher verstärkt, nämlich solange Goethe bewußt die Verschlossenheit festhält und steigert, um dann zu verschwinden, da sie ihm natürlich geworden ist.

Man kann freilich sagen, daß dieser Eindruck wesentlich durch die scharfe en face-Stellung des Kopfes und den hochsteigenden Kragen hervorgerufen wird. Aber diese Anordnung ist wohl kaum als eine zufällige anzusehen, sondern ist eben dem Maler besonders kennzeichnend erschienen.

Noch eins ist an diesem Bildnisse wichtig: das Untergesicht tritt stärker hervor, der Mund ist fester, das Kinn doppelt geworden. Man sieht das noch deutlicher an der Silhouette aus demselben Jahre in der Profilansicht.

Das ist nun eine Wandlung, die sich um die Wende der dreißiger und vierziger Lebensjahre bei allen Menschen vollzieht. Aber sie gewinnt hier eine besondere Bedeutung. Frau v. Stein, die der Gegenstand von Goethes geistiger Liebe gewesen war, sah mit begreiflicher Scheelsucht, wie er sich sehr irdischer zuwandte und mit Christiane Vulpius, dem süßen Mädel, eine freie Ehe schloß. Es klingt sehr pikiert und verächtlich, wenn sie an Lotte Schiller

schreibt: „Goethe wird sinnlich". Aber sie sagte damit unzweifelhaft und mit dem schlagendsten Worte die Wahrheit über das, was in ihm vorging. Das beweisen außer den Tatsachen unsere Bilder, denn gerade in der kräftigen Ausbildung von Mund und Kinn tritt dieser neue und für Goethes Leben wichtige Zug ganz unmittelbar hervor.

Bedeckt man auf dem Bilde von Lips die Haare, so erkennt man, wie sich Goethes Altersgesicht hier schon ankündigt. Für seine Entwicklung und für die immer deutlichere Akzentuierung des Untergesichtes, von deren Bedeutung eben die Rede war, wird es von Einfluß, daß um diese Zeit die Aufbauschung der Haare über der Stirn fällt. Damit verliert nämlich das Obergesicht an Umfang, und infolgedessen gewinnt das Untergesicht an Wichtigkeit für den Gesamteindruck. Die folgenden Bilder werden das bestätigen. Diese Änderung der Tracht trägt viel dazu bei, sie von den früheren noch schärfer zu trennen. Wie viel, das zeigt ein Vergleich des Bildes von Lips mit dem von Johann Heinrich Meier, das nur ein Jahr später entstanden ist.

Aus den beiden nächsten Jahren sind uns sehr ausführliche Personalbeschreibungen Goethes erhalten, die dadurch an Wert nicht verlieren, daß sie von einem nüchternen Beobachter stammen. Es ist der Hamburger

Arzt David Veit, der sie in Briefen an die Rahel gegeben hat.

1793. „Sein Blick ist gewöhnlich ernsthaft, aber ohne alle Arroganz wie es scheint; wenn er sich nicht an einen wendet, so sieht er gesenkt zur Erde, mit den Händen auf dem Rücken . . ."

1794. „Es ist wahr, daß er älter geworden . . . er ist etwas magerer und bleich im Gesicht . . . die Nase sieht länger aus, und die ihm gewöhnliche steife Stellung wird um so auffallender, nichtsdestoweniger ist er außerordentlich liebenswürdiger Gesichter und der heitersten Laune fähig."

1794. „Das Erste, was mir an ihm auffiel und Sie zu wissen verlangen, war seine Figur. Er ist von weit mehr als gewöhnlicher Größe, und dieser Größe proportioniert dick, breitschulterig. Die Stirn ist außerordentlich schön, schöner als ich sie je gesehen; die Augenbrauen im Gemälde vollkommen getroffen, aber die völlig braunen Augen mehr nach unten geschnitten als dort. In seinen Augen ist viel Geist, aber nicht das verzehrende Feuer, von dem man so viel spricht. Unter den Augen hat er schon Falten und ziemlich beträchtliche Säcke; überhaupt sieht man ihm das Alter von vierundvierzig bis fünfundvierzig Jahren recht eigentlich an, und das Gemälde ist in der

Tat zu jugendlich; es müßte denn wahr sein, was man in Weimar allgemein behauptet, daß er während seinem Aufenthalt in Italien recht merklich gealtert habe. Die Nase ist eine recht eigentliche Habnichtnase, nur daß die Krümmung in der Mitte sich recht sanft verliert. Der Mund ist sehr schön, klein und außerordentlicher Biegungen fähig; nur entstellen ihn, wenn er lächelt, seine gelben, äußerst krummen Zähne. Wenn er schweigt, sieht er recht ernsthaft, aber wahrhaftig nicht mürrisch, und kein Gedanke, keine Spur von Aufgeblasenheit ... in Sprache und Manier so ganz simpel wie jeder Geschäftsmann ist. Das Gesicht ist voll mit ziemlich herabhängenden Backen. Im ganzen ist das Gemälde wohl getroffen, aber es macht doch einen falschen Begriff von ihm; Sie würden ihn gewiß nicht erkennen. Er hat eine männliche, sehr braune Gesichtsfarbe, die Farbe der Haare ist etwas heller. Er trägt das Vorderhaar ratzenkahl abgeschoren, an den Seiten ausgekämmt und völlig anliegend, einen langen Zopf, weiß gepudert."

„Alles zusammengenommen kann er ein Minister, ein Kriegsrath, ein Geheimrath, allenfalls ein Amtmann sein, nur kein Gelehrter und gewiß kein Virtuose. In Berlin würde ihn jeder einheimisch glauben."

Interessant ist es, daß der enthusiastische junge

Falk zu demselben Schlußurteil kommt wie der kühle Dr. Veit: „Ich hätte ihn eher für einen biederherzigen Amtmann als für den großen Schriftsteller gehalten, auf den unser Vaterland nicht ohne Ursache stolz sein darf."

Man kann keinen besseren Beweis dafür finden, daß es Goethen auf das vollkommenste gelang, den inneren Menschen hinter einer starren Maske verschwinden zu lassen, einer Maske, die eher abstieß als imponierte. Um so größer war dann natürlich der Eindruck, wenn er denen gegenüber, die er näher an sich heranließ, diese Maske fallen und die alte bezaubernde sprühende Laune, nur noch mit dem Mehr des Unerwarteten, auf die Unterredner wirken ließ.

Daß die ganze Art, in der sich Goethe in der nächsten Periode gab, etwas Gemachtes hatte, das erkannten seine Freunde wohl. Die Göchhausen sagt ausdrücklich, er habe „eine eigene pedantische Steifheit angenommen". Was später seiner Ehrfurcht gebietenden Würde von selbst zufiel, die unbedingte Herrschaft in seinem Kreise, das suchte er jetzt zunächst durch äußere Mittel zu erreichen. Er tyrannisierte den Kreis durch sein „pedantisches Wesen". Man darf ihn nicht warten lassen, sondern alles muß versammelt sein, wenn er

kommt. Er läßt sich „ungern fragen", erwartet auf seine Fragen klare Antworten und duldet keine „Quersprünge" in der Unterhaltung. Stephan Schütze erzählt: „Schnelle Kreuz- und Quersprünge konnte er in der Unterhaltung nicht leiden. Ich lief öfters damit an, von Einfällen des Augenblicks verleitet, und ich hatte dann immer zu bemerken, daß er sich mit der Hand über das Gesicht fuhr." Wird er durch irgend etwas verstimmt, so wird sein Gesicht „düster und versteinert" und er schießt diese Blicke, die dem guten jungen Voß „Furcht erregen", und von denen Iffland früher bei Gelegenheit sagte: „Wenn er die Augenbrauen in die Höhe zieht, so ist's, als ginge der Hirnknochen mit".

Dieser Goethe ließ sich, wie sich von selbst versteht, auch nur in repräsentativer Haltung malen. Und es sind die Bildnisse der Zeit ebensowenig begeistert und begeisternd wie die Beschreibungen. Sie sind ein Dokument für die scharfe Selbstzucht, in die er sich nahm, und lassen für uns ebensowenig etwas von dem inneren Leben durchblicken wie das Original für die Zeitgenossen.

Selbst die Sprache mußte sich dem „Stile" des ganzen Auftretens fügen. Er sprach, wie Schütze sagt, „in der Regel etwas langsam, nach den tiefern Tönen zu, mit einer bequemen Würde, die den Gegenstand

von sich entfernt hält und auch gegen persönliche Annäherung sich verwahrt."

Unzählige Male kommen in den Beschreibungen die Worte „Jupiter" oder „Olympier" vor.

Burys Zeichnung vom Jahre 1800 (T. 15) stellt den Goethe dieser Übergangszeit recht charakteristisch vor unser Auge. Man sieht, gewiß wider die Absicht des Malers, etwas Gemachtes in Haltung und Miene.

Es dauerte wohl fast ein Jahrzehnt, bis die angenommene Haltung dem großen Manne natürlich geworden war, die Steifheit sich in Würde verwandelte, und der strahlende Geist die Maske belebte. Zum ersten Male tritt uns der neue Goethe, der nun wurde, wenn auch nur angedeutet, in dem Bildnis Jagemanns (T. 16) vom Jahre 1806 entgegen. In dieser Gestalt, die bei der geringen Kraft des Malers die Phantasie freilich erst verlebendigen muß, können wir uns gern den Goethe vorstellen, wie er zwei Jahre später in Erfurt Napoleon gegenübergetreten war und ihm die Worte entlockt hatte: „Voilà un homme!"

Jedenfalls ist es wertvoller, als die etwas späteren Bilder von G. von Kügelgen, der, wie einst May, glaubte, den Dichter „verschönern", das Gesicht länglicher und spitzer machen und das Temperament durch fliegende Haare und Kravatten andeuten zu müssen.

Gegen sie spricht nicht nur die Empfindung, sondern auch Raabes Miniaturporträt vom Jahre 1811 (T. 17), das von Gotter als „zum Sprechen ähnlich" beglaubigt worden ist, und das man übrigens nur neben Kügelgens zu halten braucht, um zu erkennen, daß seine Linien wirklich der Natur nachgezogen sind.

Die Wandlung ist hier noch klarer als bei Jagemann, vor allem aber ahnt man trotz allem Ernst des Ausdrucks ganz andere Bewegungsmöglichkeiten in diesen Zügen. Wie sich dieses Gesicht nach der Richtung versteinerter Strenge und nach der Richtung gerührter Erregung verwandeln konnte, davon gibt eine Vorstellung die Schilderung, die Sulpiz Boisserée in demselben Jahre von seinem Besuche bei Goethe gegeben hat. Sie illustriert das doppelte Wesen des „Olympiers" auf das ergötzlichste und zeigt, mit anderen ähnlichen, daß er die Maske als Notwehr gebrauchte.

Er erzählt: „Ich komme eben von Goethe, der mich recht kalt und steif empfing. Der alte Herr ließ mich eine Weile warten, dann kam er mit gepudertem Kopf, seine Ordensbänder am Rock; die Anrede war so steif vornehm, als möglich. Ich brachte ihm eine Menge Grüße; „recht schön!" sagte er. .... „Ja, ja! schön! hem! hem!" ... er machte bei allem ein

Gesicht, als wenn er mich fressen wollte." Es kam ein anderer Besuch, er gab mir einen oder zwei Finger, — recht weiß ich es nicht mehr — . . ."

Und nun fünf Tage später: „. . . Der Alte wurde ganz gerührt davon, drückte mir die Hand und fiel mir um den Hals; das Wasser stand ihm in den Augen."

* * *

Im Jahre 1813 hatte Goethe in Teplitz eine kuriose Begegnung.

Er saß alle Morgen vor dem Fenster eines Zimmers, in dem der Rittmeister von Schwanenfeld, ein verwundeter Offizier, wohnte, und trank einsam seinen Brunnen. Dem fiel der schöne alte Mann und sein hypochondrisches Gebahren auf und er wollte seine Bekanntschaft machen. Auf einen Guten Morgen folgte aber nur ein „Ehrfurcht gebietender, streng verweisender, fast verächtlicher Blick". Aber der Husar ließ sich nicht verblüffen. Er machte Goethen trotzdem die gröbsten Vorwürfe: „Sie sind krank und sitzen hier im kalten Morgennebel, trinken Ihren Brunnen allein, still und stumm. Da wollt' ich lieber Tinte in Gesellschaft saufen und würde eher gesunden. Wissen Sie wohl, daß ich große Lust hätte, mit Ihnen Händel anzufangen?" Die Augen des Fremden (Goethes)

gingen groß auf und durchbohrten fast den Redenden. „Wenn Sie mit Ihrem Heldengesicht mir nur nicht so ungeheuer gefielen!"

Diese Bezeichnung von Goethes Gesicht hat einen besonderen Wert, da sie von einem stammt, der ihn nicht kannte. Auch sonst taucht die „Heroenphysiognomie" wohl auf. Und selbst Schopenhauer spricht, ohne Ironie, von Goethes „Jupiteraugen".

Aus dem Jahre 1816 stammt die Maske, die der Berliner Bildhauer Gottfried Schadow über Goethes Gesicht abgeformt hat (T. 18). Der Olympier, der sich dieser peinlichen Prozedur unterzog, war recht ungehalten dabei, und das ist für den Ausdruck nicht ohne Folgen geblieben. Auch das Fehlen der Augen ist dem Eindruck recht abträglich. Aber doch ist diese Maske nicht nur wichtig, weil sie uns für die Proportionen und damit für das Urteil über die Porträts eine bestimmte Grundlage liefert, sondern sie gibt uns, besonders für die Partie um Nase und Mund, schlechtweg die beste Vorstellung. Wir sehen, daß auch die besten Bildnisse des alten Goethe der Schönheit des Kopfes und besonders des ausdrucksvollsten Mundes nicht gerecht geworden sind.

Die Lippen sind schmäler geworden, aber man sieht ihnen an, daß sie noch immer „außerordentlicher

Biegungen" fähig sind, und man fühlt durch die Festigkeit der Form die beredte Beweglichkeit des Mundes hindurch. Je länger man sich hineinsieht, desto mehr belebt sich die Maske.

Schadow hat auf Grund dieser Maske seine Büste geschaffen (T. 19). Und es ist ihm gelungen, in die erstarrten Züge den Hauch des Lebens einzublasen. Er hielt sich streng, seiner ganzen Kunstanschauung nach, an die wirklichen Formen, aber er war eine zu feine und innerliche Natur, um nicht auch die Wirkung erlebt zu haben, die von Goethe ausging, und um nicht auch diese Wirkung ausdrücken zu wollen. Bei aller realistischen Schlichtheit seiner Arbeit ist sie doch mehr als ein bloßes Konterfei, und wie um die Jugendbüste Clauers leuchtet um den Kopf Schadows ein schimmernder Nimbus.

Nur in zwei Dingen weicht er von der Vorlage ab, er gibt weder das zweite Kinn, noch die schon recht deutlichen Spuren des Alters, die, besonders in den Fältchen um den Mund, an der Maske hervortreten.

Nur um ein Jahr später ist die Zeichnung Jagemanns (T. 20) entstanden, die für den ersten Blick durch den steifen Rock etwas Prosaisches, „Amtmannsmäßiges" hat, die man aber, trotz des wenig indi-

viduellen Mundes, als ein gutes, treues und ausdrucksvolles Bildnis gelten lassen muß.

Die Spuren des Alters, die Schadows Büste verschweigt, und die in Jagemanns Zeichnung mindestens nicht als bestimmend hervortreten, werden nun immer deutlicher. Um die Wende seiner siebziger Lebensjahre wird Goethe ein Greis. Die Fülle schwindet. Dadurch wird die Nase schärfer, und die Krümmung tritt mehr hervor. Die nicht mehr gespannte Haut legt sich in immer tiefere Falten und Runzeln. Dann verliert der Mund die Zähne und fällt zusammen. Das ganze Gesicht wird immer kleiner.

Und doch bedeuten diese Veränderungen, die uns die Bildnisse des letzten Jahrzehntes verfolgen lassen, keinen Verfall. Im Gegenteil wird der Eindruck der Gestalt immer stärker. War die Spannkraft Goethes nicht mehr stark genug, das Gesicht dauernd so „verschlossen" zu tragen, wie er das seit der italienischen Reise getan hatte, oder war er so weit über das Irdische herausgewachsen, daß es ihm nicht mehr lohnte, Tatsache ist jedenfalls, daß es wieder „offen" wird wie in seinen jungen Tagen und, daß es, wie damals die leidenschaftliche Kraft, nun die reiche Fülle seines Erlebens ausspricht. Man kann diese Veränderungen des greisen Goethe als einen fortgesetzten

und immer schneller vorschreitenden Vergeistigungsprozeß bezeichnen. Je schwächer das Fleisch wird, desto machtvoller tritt der Geist hervor.

Namentlich die Augen gewannen eher als sie verloren. Im Jahre 1823 schrieb der Däne Höyen über die Erscheinung Goethes, den er „einen Greis, aber ohne Schwäche" fand: „Seine Augen waren mir besonders merkwürdig: Das Weiße darin fing an, gelb zu werden, auch hatten die Runzeln des Alters sich stark um die Augenlider gesammelt, aber die Pupille besaß noch die schöne braune Farbe unverdunkelt; sie funkelte fast." Und so blieb es bis an's Ende.

Einer, der gut in dem Gesichte des alten Goethe gelesen hat, ist der Freiherr von Weltzien, der im Jahre 1820 schreibt: „Sein Gesicht hat ungeachtet der tiefen Furchen und Runzeln, welche 72 Lebensjahre hineingegraben haben, einen außerordentlichen Ausdruck . . ., etwas ganz Unnennbares, wie es Männern eigen zu sein pflegt, die durch vielfältige Erfahrungen und Schicksale und gleichsam im Kampf durch das Leben gegangen sind und nun im Gefühle ihrer wohlerhaltenen Integrität mit beneidenswerter Gemütsruhe der Zukunft entgegensehen". Es liegt in ihm „ein Zug von besiegter ehemaliger Leidenschaftlichkeit,

welche noch in dem unstäten Wesen seines Blickes sich offenbart".

Ein englischer Besucher hat das feine Wort gefunden: „Die tiefen Furchen an Stirn und Wangen erzählen manches Wintermärchen".

Das erste Porträt, in dem dieses Greisenantlitz hervortritt, ist die Rauchische Büste (T. 21). Je besser wir Goethes Gestalt kennen gelernt haben, desto mehr verliert dieses ehemals besonders hoch geschätzte Bildnis an Wert. Rauch glaubte, die leichte „Schiefgesichtigkeit" des Modells verbergen zu sollen, und drehte den Kopf scharf nach links. Dadurch kommt etwas Gezwungenes in die Haltung, die überdies der Gewohnheit Goethes, den Kopf geradeaus zu richten, nicht entspricht, und etwas Queres in den Blick, das dem Auge seinen Ausdruck nimmt. Man hat durchaus den Eindruck eines Menschen, der sich unbehaglich fühlt. Im Profil gesehen, wirkt der Kopf besser und zeigt sehr deutlich den Übergang zu dem Greisengesicht.

Dagegen schulden wir demselben Künstler großen Dank für seine Statuette, die uns Goethe im Hausrock zeigt (T. 22). Es ist das einzige Porträt in ganzer Figur, das wir besitzen. Auch das Gemälde von Krauß schneidet die Füße ab und läßt deshalb keine entscheidenden Schlüsse zu. Goethe erschien, wie wir

aus der Beschreibung des Dr. Veit gesehen haben, groß. Er maß 174 cm, hatte also in Wahrheit nur eine gute Mittelgröße. Nur die Haltung, dieses sich Geradeemporstrecken, die Hände auf dem Rücken, die Brust heraus, den Kopf zurückgeworfen, ließ ihn größer erscheinen. Auch der lange Rock, den er liebte, weil seine Beine etwas kurz im Verhältnis zum Oberkörper waren, verstärkte diesen Eindruck. Die Statuette von Rauch zeigt ihn uns so, wie er in seinem Hause wirkte, wenn er aus seinem Zimmer heraus zu den harrenden Besuchern trat, und läßt uns die Wirkung mitempfinden, die er auf sie machte. Interessant ist der Vergleich der Haltung mit der auf dem Bilde von Krauß. Er illustriert in einem Blick die Wandlungen in Goethes Gehaben, von denen uns die Schilderungen und Bildnisse erzählt haben.

Eine merkwürdige Stellung unter Goethes Bildnissen nimmt das Gemälde der Gräfin Julie Egloffstein ein, das etwa in dieselbe Zeit gehört (T. 23). Es ist ganz gewiß kein gutes Porträt, sondern gehört unter die heute sehr berüchtigte Rubrik der „weiblichen Handarbeit" auf dem Gebiete der Malerei. Trotzdem möchte man es nicht missen, hat es seine Bedeutung. Julie Egloffstein war ein Liebling Goethes. Sie gehörte zu den Intimen des Hauses, die ihn frei und

liebenswürdig sahen. Und so zeigt sie uns einen Goethe, den uns sonst kein Bildnis überliefert, von dem wir nur aus Erlebnissen und Schilderungen wissen. Ja, man kann noch weiter gehen und sagen: sie zeigt uns oder läßt uns doch den greisen Dichter ahnen, wie er sich im Verkehr mit jungen Damen gab, einen Verkehr, den er, wie man weiß, sehr liebte. Und, da ihn eine dieser Damen selbst gemalt hat, so gibt uns das Gemälde ein Bild davon, wie sie ihn sahen, und macht wohl auch begreiflich, wie er noch im hohen Alter leidenschaftliche Liebe wecken konnte.

Freilich, wenige Jahre später ist dieser Goethe wohl auch für eine Julie Egloffstein nicht mehr zu finden gewesen. Schmellers sachliches und vornehmes Porträt (T. 24) zeigt uns den völlig zum Greise Gewordenen, trotzdem ihm der Maler wohl noch einige Falten und Runzeln erlassen hat. Wenigstens läßt die Beschreibung des Grafen Pückler darauf schließen, daß der Alte von Weimar um diese Zeit schon einige Nachhilfe anwenden mußte, um seine Wirkung zu machen. „Er empfing mich", berichtet der Besucher, „in einer dämmernd erleuchteten Stube, deren clair obscur nicht ohne einige künstliche Coquetterie arrangiert war. Auch nahm sich der schöne Greis mit seinem Jupiterantlitz gar stattlich aus."

Uns ergreift aber sein Bild mehr, wo solche Retouchen fehlen, und ein Dichter wie Grillparzer empfand ebenso. Er sah in diesem Goethe, der dem Grafen Pückler imponierte, nur einen „steifen Minister" und wurde erst ergriffen, als er den Greis in seiner natürlichen Haltung in seinem Garten sah. „Das Alter war nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Wie er so im Gärtchen hinschritt, bemerkte man wohl ein gedrücktes Vorneigen des Oberleibes mit Kopf und Nacken. Das wollte er nun vor Fremden verbergen und daher jenes gezwungene Emporrichten, das eine unangenehme Wirkung machte. Sein Anblick in dieser natürlichen Stellung, mit einem langen Hausrock bekleidet, ein kleines Schirmkäppchen auf den weißen Haaren, hat etwas unendlich Rührendes. Er sah halb wie ein König aus und halb wie ein Vater."

Mit derselben Empfindung hat den Greis der Maler Ludwig Sebbers (T. 25) angesehen, der ihn im Jahre 1826 malte. Man wird zu diesem Bilde keine bessere Charakteristik finden als diese Worte Grillparzers. Goethe hat für diesen Maler keine Stellung angenommen. Das ist es, was dem Bilde seinen ganz besonderen Reiz und Wert sichert: weder der Dargestellte noch der Maler haben etwas „gewollt", und deshalb „vergegenwärtigt" uns das Werk Goethen

wie kaum ein zweites, wie nur annähernd das Krauß-sche Gemälde, deshalb ergreift es uns wie die Stellen, in denen der treuherzige Eckermann von den wenigen Stunden berichtet, in denen der Große sich vor ihm ganz frei und offen gab.

In vollständigem Gegensatz zu diesem unbelauschten Goethe steht der repräsentierende auf dem bekannten Gemälde von Josef Stieler (T. 26). Stieler war trotz Goethes Freude, „in diesem Jahrhundert einen Maler zu treffen, der malen kann", kein großer Künstler. Wenn ihm doch hier ein Bildnis von einer überraschenden Fülle des Ausdrucks gelang, so hat ihm Goethe, oder richtiger, haben ihm die Verhältnisse dazu geholfen. Er hat nicht, wie man zuerst geneigt ist zu glauben, dem in das achtzigste Jahr gehenden Greise eine erhöhte Jugendlichkeit geliehen, sondern sie war, wenn auch eben nur für die kurze Zeit, in der das Bild entstand, Wirklichkeit. Goethe war stolz darauf, daß der König Ludwig von Bayern ihn für seine Galerie malen lassen wollte, wie ihn denn die wiederholten Huldigungen dieses Herrn immer freudig bewegt hatten. Diese gehobene Stimmung wurde noch dadurch gesteigert und befestigt, daß die ganze sorgfältige Art, die große Gewissenhaftigkeit des Malers ihm sympathisch waren. Man kann zwischen den Zeilen der

ganz trocken sachlichen Notizen des Tagebuches diese Befriedigung herauslesen. Am 26. Mai: „Herr Hofmaler Stieler fing seine Betrachtungen an über die Art und Weise, wie das Porträt zu stellen sei, verfuhr dabei sehr sorgfältig und zeichnete Kopf und Gestalt in verschiedenen Situationen." War das die Art, dem Alten zu gefallen?! Aber es kam noch etwas anderes hinzu. Als das Bild untermalt war, starb am 14. Juni der Großherzog Karl August. Wie immer bei schweren Schicksalsschlägen blieb Goethe ein paar Tage allein, um sich mit ihnen abzufinden. Erst am 20. saß er wieder. Nun könnte man meinen, er wäre niedergedrückt und besonders alt zu dem Maler zurückgekehrt. Aber es war gerade das Gegenteil der Fall. Goethe war sehr aufgeregt: alles, was er in dem halben Jahrhundert seines engen Verhältnisses zu dem Verstorbenen erlebt hatte, war ihm noch einmal vor die Seele getreten. Gedanken und Erinnerungen wühlten sein Inneres auf. Und Stiller selbst fühlte, daß diese „Exaltation dem Ausdruck zu gute kam."

Aus seinem Berichte darüber klingt etwas wie eine freudige Erleichterung. Man ahnt wohl, warum. Goethe, im veilchenblauen Staatsrock mit seidenen Aufschlägen, hoch aufgerichtet, den Brief König Ludwigs

in der Hand, ganz erfüllt von dem Bewußtsein, zu repräsentieren, mag recht steif und ministeriell geblickt haben, bevor dieser Choc das Antlitz so stark bewegte.

Das Bild erregte einen „Enthusiasmus der Teilnahme" bei den Zeitgenossen, den wir wohl verstehen und teilen, freilich mehr vor einer guten Reproduktion als vor dem Gemälde selbst, das etwas hart in der Farbe ist.

Es war vorher gesagt worden, daß die Greisenbildnisse Goethes eine fortschreitende Vergeistigung zeigen. Die letzte Phase dieser Wandlung zeigt uns die Zeichnung von Schwerdtgeburth aus dem Jahre 1832 (T. 27).

Unter den Porträts sind wenige, die sich mit dem Schöpfer einer Dichtung Goethes zusammenbringen lassen. In dem Jüngling von 1773 sehen wir den Goethe-Werther, in der Tonbüste Trippels von 1787 den Dichter der Iphigenie verkörpert. Das war bisher alles. Die Zeichnung Schwerdtgeburths gehört in diese Reihe: sie verkörpert uns den Schöpfer des zweiten Faust.

Alles Irdische und Sinnliche ist aus diesem Antlitz gewichen. Die Augen, die nun in dem zusammengefallenen Antlitz doppelt groß erscheinen, blicken nicht mehr auf Welt und Menschen, sondern in die Tiefen

des eigenen Innern. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis." Der Stoff, die Form sind nicht das Wichtige des Werkes, sondern der Geist. Und der Greis geheimnißt das Letzte seines Erlebens und Denkens in rätselschwere Symbole.

Die Berichte von Zeitgenossen erzählen uns, wie auch, nachdem der Tod diese Augen geschlossen hatte, das Antlitz dieses Sublime und Vergeistigte behielt. Die Zeichnung, in der die solcher Aufgaben ungewohnte Hand des Landschafters Friedrich Preller (T. 28) den Kopf des toten Goethe festzuhalten suchte, mag die Phantasie anregen können, befriedigen kann sie sie nicht. Schwerdtgeburths Goethebildnis blieb das letzte.

* * *

Der Weg ist vollendet. War es zuviel gesagt, wenn das Schauspiel, das diese Reihe von Bildern uns bietet, ein wundervolles genannt war? wenn etwas wie eine Biographie in Bildern versprochen wurde, die uns die Wandlungen des Wesens in den Wandlungen der Gestalt mit leiblichen Augen sehen läßt? wenn die Hoffnung erweckt wurde, man könne aus der Gestalt nach Goethes Wort einen neuen Text gewinnen zu allem, was sich über ihn sagen und empfinden läßt?

Jeder wird die Frage nach Temperament und Phantasie anders beantworten. Manche werden aus den Bildern anderes herausſehen, andere ſich eine vollſtändigere Löſung der Aufgabe erſt in der Zukunft erwarten. Niemand aber wird ganz ohne Gewinn für ſein Verhältnis zu dem ſchönſten deutſchen Menſchen geblieben ſein, und vielleicht nicht ohne Gewinn für ſeine Erkenntnis von Menſch und Menſchenleben.

Einer hätte ſicher mit tiefſter Andacht dieſe Wandlungen einer Menſchengeſtalt vom Knaben zum Greiſe verfolgt, und das iſt Goethe ſelbſt. Wie herrlich hätte er jeden Zug betrachtet und gedeutet und aus dem Perſönlichen Grundgeſetze abgeleitet! Wir müſſen uns damit begnügen, zu fühlen, daß wir mit ſolcher Betrachtung in ſeinem Sinne handeln.

Anmerkungen.

Dieses Buch ist für Laien geschrieben. Ich erhebe keinen Anspruch darauf, durch eigene Forschungen das Wissen über die Dokumente für Goethes Gestalt vermehrt zu haben. Ich wollte diese Dokumente, die bisher nur einzelnen bekannt waren, in guten Abbildungen vielen zugänglich machen und zugleich versuchen, die Resultate des Wissens zu einer lebendigen Vorstellung zu gestalten.

Ob der zum erstenmal in dieser Weise angestellte Versuch auch für die Goetheforschung einigen Wert hat, mögen die Berufenen entscheiden. Für die Zusammenstellung der fast durchweg nach Originalaufnahmen gegebenen Bildnisse nehme ich eine solche Bedeutung in Anspruch, da die grundlegenden Arbeiten nach unseren Begriffen sehr schlecht illustriert sind.

Ich gebe in den Anmerkungen keinen wissenschaftlichen Apparat, sondern verzeichne nur die Bilder und die Schriftstellen, die ich benutzt habe. Eine Vollständigkeit anzustreben, war nach Umfang und Zweck des Buches unmöglich.

Dabei bedeutet Z. Friedrich Zarncke, Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis. Leipzig bei S. Hirzel 1888.

B. G. G. Woldemar Frhr. v. Biedermann, Goethes Gespräche. 10 Bände. Leipzig bei F. W. v. Biedermann. 1889—1896.

St. G. B. Goethe-Briefe, Herausgegeben von Philipp Stein, Berlin bei Otto Elsner, 1902 und folgende Jahre.

Außerdem ist benutzt worden: Dr. Hermann Rollett, Die Goethebildnisse. Biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt. Wien bei W. Braumüller 1883.

Verzeichnis der literarischen Quellen.

Seite 1 Zeile 16. Goethe, Stella.

S. 7 Z. 17. Goethes Brief an Ludwig Ysenburg von Buri vom 2. Juni 1764 (St. G. B. I S. 5). „Ich gleiche ziemlich einem Camaeleon."

S. 7 Z. 21. Stephan Schütze in „Weimars Album zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst am 24. Juni 1840" (B. G. G. II S. 133).

S. 9 Z. 9. Mitteilung der Frau Rat an Bettina von Arnim. In „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde".

S. 9 Z. 13. Goethes Brief an Ludwig Ysenburg von Buri vom 23. Mai 1764 (St. G. B. I S. 2).

S. 11 Z. 17. Frau Körner nach Försters Aufzeichnungen. In „Kunst und Leben". Aus Försters Nachlaß herausgegeben von H. Kletke (B. G. G. I S. 9 f).

S. 12 Z. 11. Jung-Stilling in „Heinrich Stillings Wanderschaft".

S. 12 Z. 14. Friederike Brions Brief von 1770 in Freimund Pfeiffer „Goethes Friederike". S. 21.

S. 12 Z. 18. Briefe aus dem Freundeskreise von Goethe, Herder, Höpfner und Merck. Herausgegeben von Dr. K. Wagner (B. G. G. I S. 24).

S. 14 Z. 3. Brief des G. F. E. Frhrn. von Schönborn vom Oktober 1773. Mitgeteilt von Redlich in „Zum 29. Januar 1878". Hamburg 1878. S. V (B. G. G. X S. 3).

S. 14 Z. 20 ff. Bielschowsky, Goethe I. Kap. 15.

S. 15 Z. 15. Boies Brief vom 15. Okt. 1774 in „Reisebriefen".

S. 15 Z. 19. Heinses Brief an Gleim vom 13. Sept. 1774 in Rollett, Die Goethe-Bildnisse. S. 4.

S. 16 Z. 3 ff. Goethes Brief an Auguste Gräfin zu Stolberg vom 13. Februar 1775 (St. G. B I S. 251).

S. 16 Z. 20. Frau Rat in einem Brief an die Herzogin vom 30. Nov. 1778.

S. 17 Z. 7. Zelters Brief an Goethe vom 23. Okt. 1820.

S. 18 Z. 7. Wieland in seinem Gedicht „An Psyche".

S. 18 Z. 13. J. Falk, „Goethe aus näherm persönlichen Umgang dargestellt (B. G. G. I S. 48).

S. 18. Z. 18. Wielands Brief an F. H. Jacobi vom 10. Nov. 1775.

S. 22 Z. 10. Brief Wielands an Merck vom 1. Aug. 1779 in K. Wagner, Briefe an J. H. Merck (B. G. G. I S. 51).

S. 22 Z. 21. Johann Anton Leisewitz in H. Kutschera von Aichberger „Ein Beitrag zur Gesch. d. deutschen Lit. im 19. Jahrhdt." (B. G. G. I S. 64).

S. 23 Z. 17. Goethes Brief vom 27. Juni 1787 in den Berichten „Zweiter römischer Aufenthalt". Übrigens fand Goethe die Idee „glücklich". Brief an den Herzog vom 10. Febr. 1767 (St. G. B. III S. 153).

S. 27 Z. 11. Goethes Briefe an Herder vom 13. Sep. 1786 (St. G. B. III S. 128).

S. 27 Z. 18. Goethes Brief an Frau von Stein vom 29. Dez. 1786 (St. G. B. III S. 135).

S. 27 Z. 21. Goethes Brief an Frau von Stein vom 1. Sept. 1786 (St. G. B. III S. 104).

S. 27 Z. 22. Goethes Brief an Frau von Stein vom 21. Febr. 1787 (St. G. B. III S. 154).

S. 28 Z. 3 ff. Verstreut in den Briefen aus Italien.

S. 28 Z. 7. Goethes Brief an Frau von Stein von Mitte Juli 1788 (St. G. B. III S. 217).

S. 28 Z. 14. Goethes Brief vom 12. Sept. 1787 vgl. zu S. 23 Z. 17.

S. 30 Z. 6. J. G. von Quandt in „Europa" 1870 Nr. 20 (B. G. G. IV S. 73).

S. 31 Z. 16. Goethes Brief vom 27. Juni 1787 vgl. zu S. 23 Z. 17.

S. 32 Z. 5. Goethes Brief an Frau von Stein vom 1. Juni 1789 (St. G. B. III S. 257).

S. 33 Z. 11. Schillers Brief an Körner vom 12. Sept. 1788 in „Sch.s Briefwechsel mit K." I S. 341 (B. G. G. I S. 98 f.).

S. 36 und 37. Briefe David Veits an Rahel Varnhagen von Ense vom 20. und 21. Okt. 1794 in „Briefwechsel zwischen R. und D. V. (B. G. G. I S. 155 ff. und IX Erläuterungen S. 49).

S. 38 Z. 2. Johann Daniel Falks Brief an seinen Bruder vom 28. Dez. 1794 in „Weimarisches Jahrbuch" Hannover 1857. Bd. 6. (B. G. G. I S. 148).

S. 38 Z. 19. „Goethes Cour d'amour". Goethe-Jahrbuch VI S. 65ff. (B. G. G. I S. 222).

S. 38 Z. 24. Ebda. (B. G. G. I S. 226).

S. 39 Z. 1. Böttiger über den Besuch der Mme. Staël bei Goethe im Morgenblatt für gebildete Leser, 49. Jahrgang (B. G. G. I S. 256).

S. 39 Z. 4. Stephan Schütze vgl. zu S. 7 Z. 21.

S. 39 Z. 9. Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes S. 142 (B. G. G. III S. 79).

S. 39 Z. 11. Iffland.

S. 39 Z. 24. Stephan Schütze vgl. zu S. 7 Z. 21.

S. 41 Z. 19ff. Sulpiz Boisserée in Briefen an Melchior B. vom 3. Mai 1811 und den folgenden Tagen in „S. B" I S. 111ff. (B. G. G. III S. 4ff.).

S. 42 Z. 7ff. Franz von Schwanenfeld in „Aus den Denkwürdigkeiten eines alten Soldaten" S. 4—11 (B. G. G. III S. 81ff.).

S. 43 Z. 6. Baron de la Motte-Fouqué in „Goethe und einer seiner Bewunderer" S. 20 (B. G. G. III S. 92).

S. 43 Z. 8. Arthur Schopenhauer in W. Gwinner „Sch.s Leben" S. 140 (B. G. G. III S. 122).

S. 46 Z. 5. Niels Laurits Höyens Brief zitiert in Hamburger Nachrichten vom 26. Juni 1872 (B. G. G. IV S. 219).

S. 46 Z. 15. von Weltzien in „Briefen von einer Reise in Deutschland" (B. G. G. IV S. 71).

S. 47 Z. 4. In der „Allgemeinen Modezeitung" 1828 Nr. 16.

S. 48 Z. 2. Nach einer Messung des Bildhauers Chr. D. Rauch im Jahre 1824. Eggers, Rauch II S. 314.

S. 48 Z 7. Nach Aufzeichnungen des Staatsrats Dr. Hufeland und des Hofrats Dr. Vogel in der „Schlesischen Zeitung" vom 22. März 1869.

S. 49 Z. 20. Hermann Fürst zu Pückler in „Briefen eines Verstorbenen" 2. Aufl. III S. 13—17 (B. G. G. V S. 303 f.).

S. 50 Z. 3. Franz Grillparzer in seiner Selbstbiographie in Sämtliche Werke (Stuttgart 1872) S. 166—176 (B. G. G. V S. 311 ff.).

S. 51 Z. 25. Goethes Tagebuch am 25. Mai 1828 und folgenden Tagen.

Verzeichnis der Tafeln.

1. Ölgemälde vom Jahre 1764 (?) (15. (?) Lebensjahr). Von einem unbekannten Maler. Im Besitze der Frau Friedrich Renz in Darmstadt.

2. Ölgemälde vom Jahre 1773/74 (24./25. Lebensjahr). Z. 8. Von einem unbekannten Maler. In Lavaters Porträtsammlung in der Kaiserlichen Fideikommißsammlung in Wien Nr. 9845.

   Die Kleidung ist ein roter „Frack" (Morgenanzug) mit gelbem Kragen. Über der rechten Schulter liegt ein blauer Mantel.

3. Farbige Zeichnung. Von G. F. Schmoll. In Lavaters Porträtsammlung in der Kaiserlichen Fideikommißsammlung in Wien. Nach einem Farbendruck des Wiener Goethe-Vereins 1904.

4. Ölgemälde „Goethe mit der Silhouette" vom Winter 1775 (26. Lebensjahr). Von Georg Melchior Kraus. Im Besitze des Herrn Sanitätsrates Dr. med. Vulpius in Weimar. (Eine Kopie im Goethehaus in Frankfurt a. M.) Z. 13a.

   Die Silhouette, die Goethe in der Hand hält, ist nicht zu erkennen. Man hat an Frau von Stein und an Fritz von Stein denken können.

5. Bleistiftzeichnung vom Anfang 1776 (26. Lebensjahr). Von Georg Melchior Krauß. Im Besitze des Frl. Betty Jacoby in Königsberg i. Pr. Nach dem Goethe-Jahrbuch XII. Z. 13b.
6. Marmorbüste vom Jahre 1779 (30. Lebensjahr). Von Martin Gottlob Clauer. Im Schloß Tiefurt bei Weimar. Z. 89f.

   Die Büste ist in Marmor erst 1780 fertig geworden, gibt aber die Erscheinung Goethes im Jahre vorher wieder, da in diesem die Sitzungen stattfanden.
7. Silhouette vom Jahre 1781/2 (32./33. Lebensjahr). Goethe und Fritz von Stein.
8. Ölgemälde vom Jahre 1779 (30. Lebensjahr). Von Georg Oswald May. Im Besitze des Freiherrn v. Cotta in Stuttgart. Z. 15b.
9. Ölgemälde vom Jahre 1786 (37. Lebensjahr). Von Joh. Heinr. Wilh. Tischbein. Im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Z. 19a.
10. Kopf desselben Bildes.
11. Büste vom Jahre 1787/88 (38./39. Lebensjahr). Von Alexander Trippel. In der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar. Z. 90b.

    Diese Büste ist eine Replik, die Trippel selbst im Jahre 1789/90 nach seinem Original anfertigte. Die Römische Büste befindet sich in Schloß Arolsen (Waldeck).
12. Büste von demselben Jahre. Vorarbeit zu 11. Im Goethe-Museum in Weimar. Nach dem Goethe-Jahrbuch VIII. Z. 90c. Zarncke spricht sie Trippel ab; wie im Text bewiesen ist, mit Unrecht.

13. Ölgemälde von demselben Jahre. Von Angelika Kaufmann. Im Goethe-National-Museum in Weimar. Z. 20. Goethe trägt einen roten Pelz.
14. Miniatur vom Jahre 1791 (42. Lebensjahr). Von Joh. Heinrich Lips.
15. Kreidezeichnung vom Jahre 1800 (51. Lebensjahr). Von Friedrich Bury. Im Goethe-National-Museum in Weimar. Z. 28a.
16. Ölgemälde vom Jahre 1806 (57. Lebensjahr). Von Ferdinand Jagemann. In der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar. Nach einer Radierung von W. Unger in dem Werke von Rollett. Z. 80b.
17. Miniaturölgemälde vom Jahre 1811 (62. Lebensjahr). Von Karl Joseph Raabe. Im Besitze des Sanitätsrates Dr. med. Vulpius in Weimar. Nach dem Goethe-Jahrbuch XI. Z. 35a.
18. Maske vom Jahre 1816 (Februar) (67. Lebensjahr). Bronzeguß im Großherzogl. Museum in Weimar. Z. 93a.
19. Büste von demselben Jahre. Von Joh. Gottfried Schadow. In der Nationalgalerie in Berlin. Z. 93b.
20. Kreidezeichnung vom Jahre 1817 (68. Lebensjahr). Von Ferdinand Jagemann. Im Großherzoglichen Museum in Weimar. Z. 39.
21. Büste vom Jahre 1820 (71. Lebensjahr). Von Christ. Daniel Rauch. Z. 95a.
22. Bronzestatuette (fertig geworden im Jahre 1825). Von Christ. Daniel Rauch. Im Besitze des Dr. med. Em. Daxenberger in München. Z. 95c. 1.
23. Miniaturgemälde aus derselben Zeit. Von Julie Gräfin

Egloffstein. Im Besitze der Grafen Egloffstein auf Arklitten bei Gerdauen, Ostpr. Z. 50a.

24. Ölgemälde vom Jahre 1826 (78. Lebensjahr). Von Joh. Jos. Schmeller. Im Goethehaus in Frankfurt a. M. Z. 51.

25. Kreidezeichnung aus demselben Jahre. Von Ludwig Sebbers. In Amerika verschollen. Z. 49b.

26. Ölgemälde vom Jahre 1828 (79. Lebensjahr). Von Karl Josef Stieler. In der neuen Pinakothek in München. Z. 52a.

27. (Titelbild.) Zeichnung vom Jahre 1831/32 (82./83. Lebensjahr). Von Karl Aug. Schwerdtgeburth. Im Großherzogl. Museum in Weimar. Z. 58a.

28. Zeichnung: Goethe im Tode. Von Friedrich Preller. Im Besitze der Frau Mathilde Arnemann in Dresden. Z. 59.

Silhouetten.

S. 8. Goethe als Knabe. In der Sammlung Elischer in Budapest.

S. 20. Vom Jahre 1779. In der Sammlung Hirzel in Leipzig.

Umschlag. Vom Jahre 1782. In der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar.

S. 23. Vom Jahre 1786. Im Besitze des Herrn W. Speck in New-York. Nach dem Goethe-Jahrbuch 1899.

Voranzeige.

Wir haben die Absicht, diesem ersten Band eine Reihe weiterer „Biographien in Bildern" folgen zu lassen.

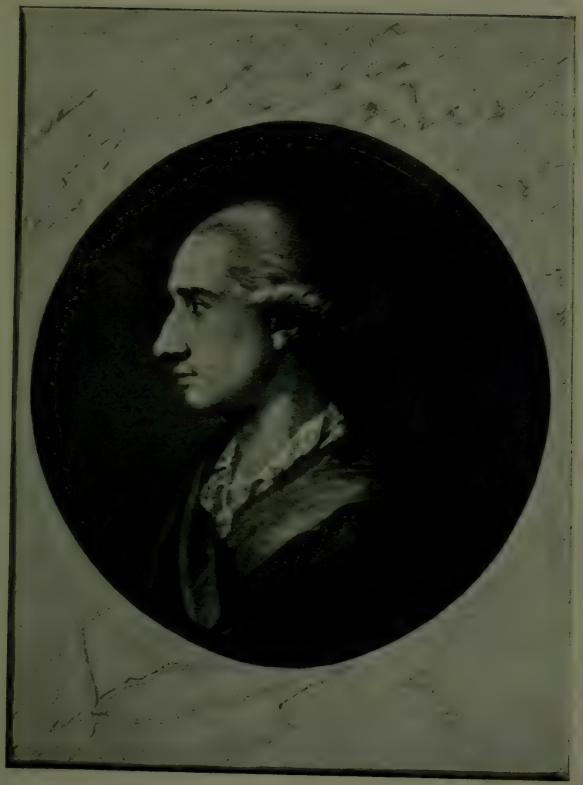
Zunächst werden vorbereitet:

„Wie sah Bismarck aus?"

„Wie sah Rembrandt aus?"

„Wie sah Schiller aus?"

Tafel 1. Unbekannter Maler
(etwa 1764).



Tafel 2.

Unbekannter Maler
(1773-4).

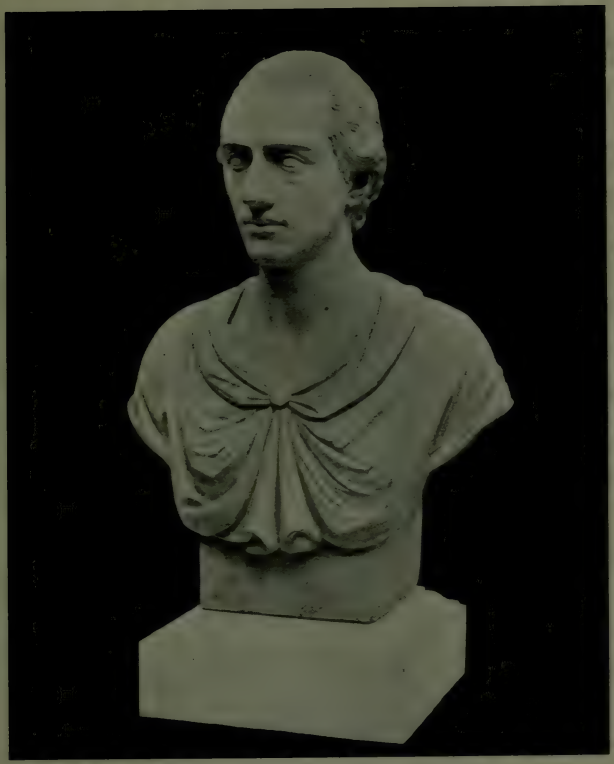
Tafel 3.

G. F. Schmoll
(1775).

Tafel 4 — G. M. Kraus (1775).

Tafel 5.

G. M. Krauß
(1776).

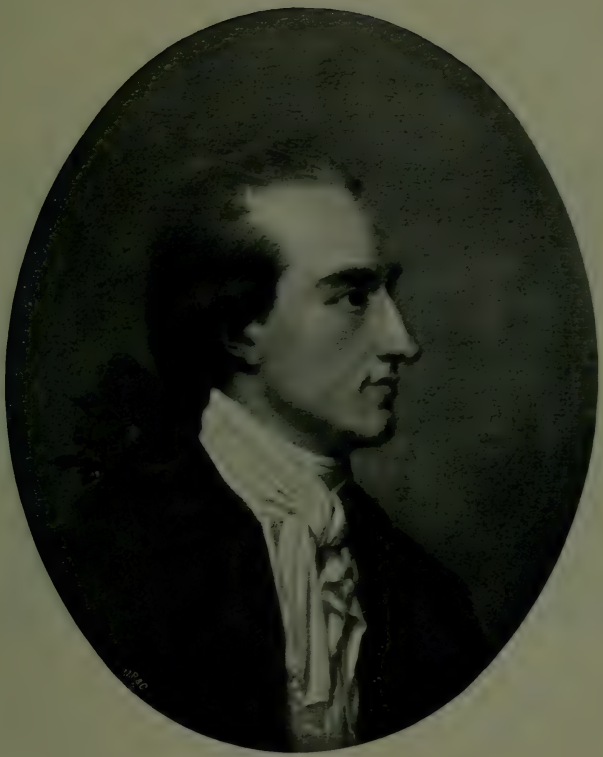


Tafel 6.

M. G. Clauer
(1779).

Tafel 7.

Silhouette:
Goethe und Fritz v. Stein.



Tafel 8.

G. O. May
(1779).

Tafel 9.

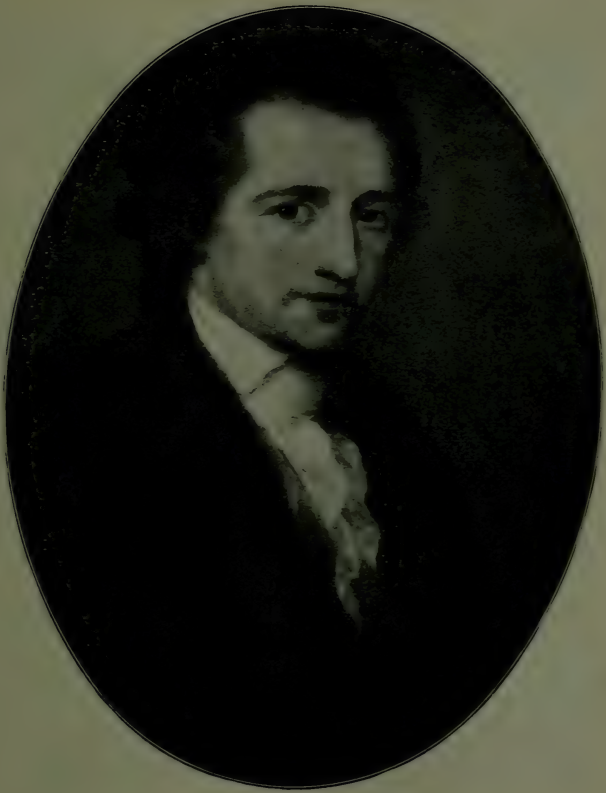
J. H. W. Tischbein
(1786).

Tafel 10. J. H. W. Tischbein (1786).

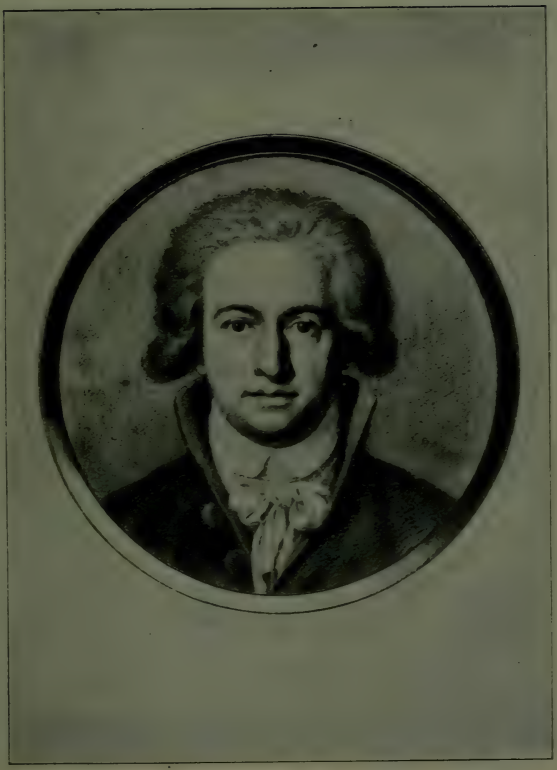
Tafel 11.

Alexander Trippel
(1787-8).

Tafel 12. Alexander Trippel (1787).



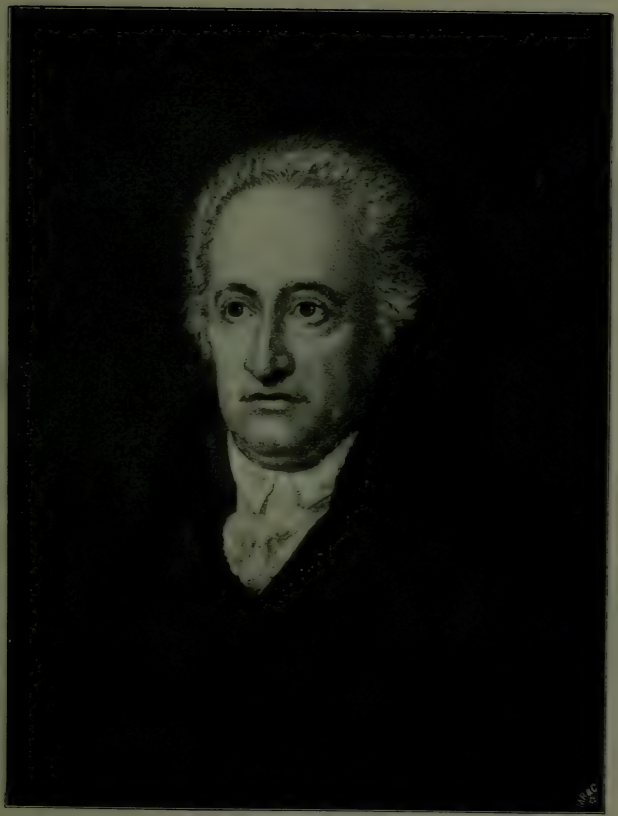
Tafel 13. Angelika Kaufmann
(1787-8).



Tafel 14. J. H. Lips (1791).

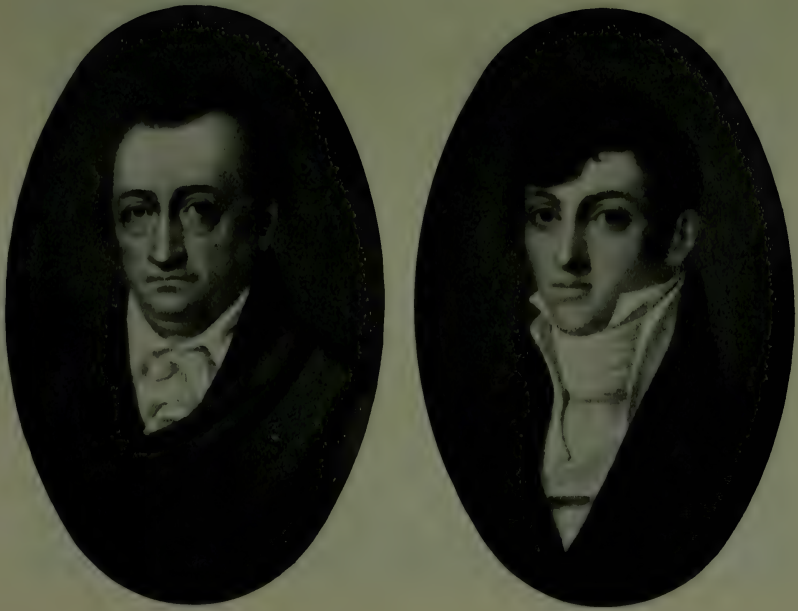
Tafel 15.

F. Bury
(1800).



Tafel 16.

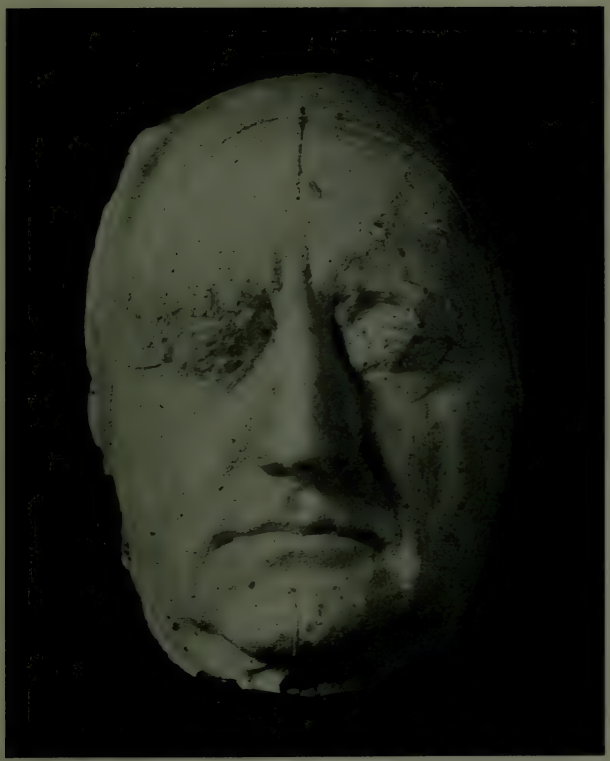
F. Jagemann
(1806).



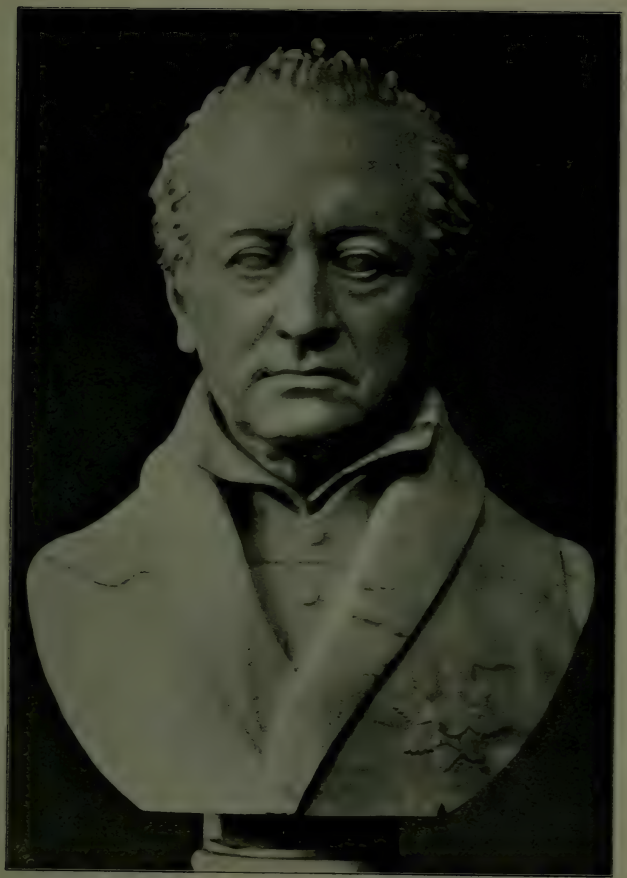
Tafel 17. K. J. Raabe: Goethe und sein Sohn August

5355-87/08

TRANSMITTAL S

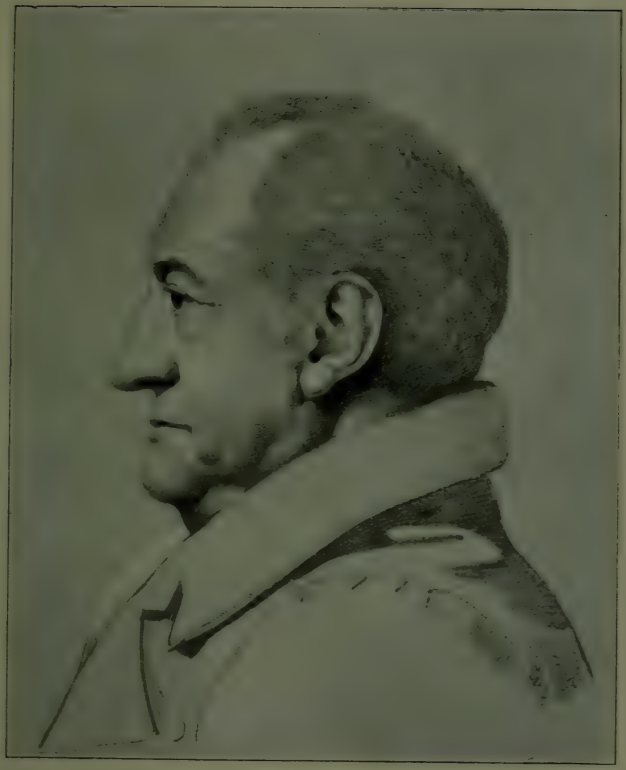


Tafel 18. Naturabguß von Goethes Kopf.



Tafel 19.

J. G. Schadow
(1816).



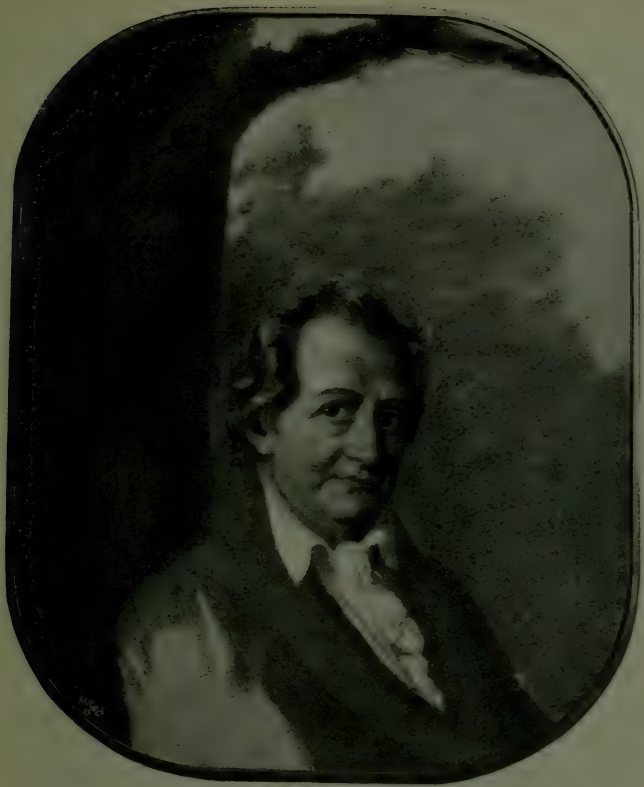
Tafel 20.

F. Jagemann
(1816).

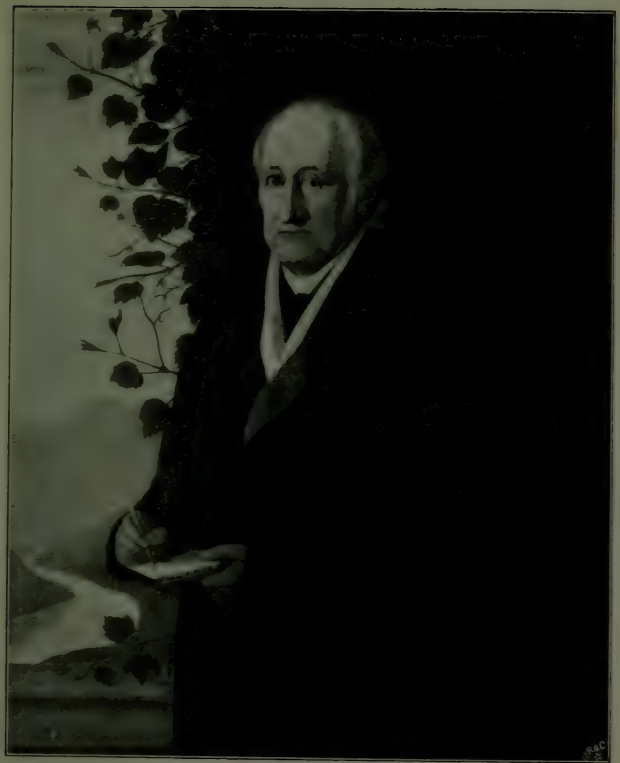
Tafel 21.

Chr. D. Rauch
(1820).

Tafel 22. Chr. D. Rauch.

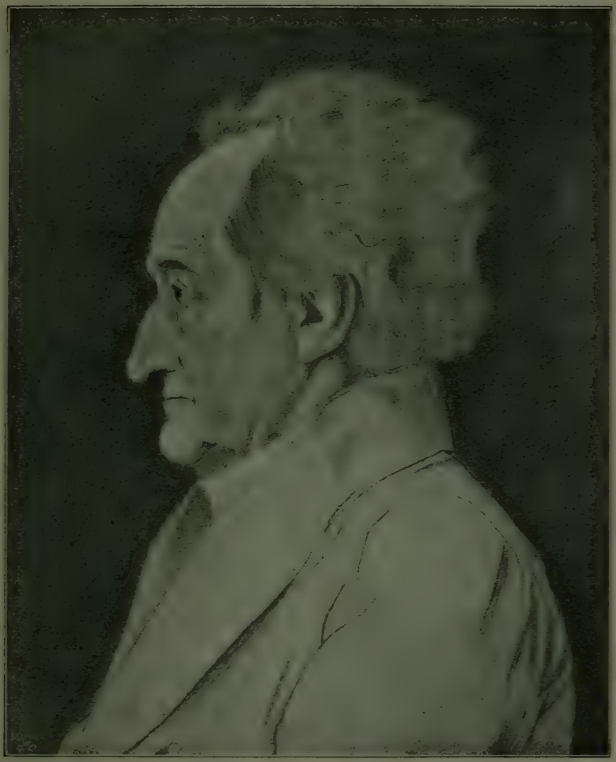


Tafel 23. Julie Gräfin Egloffstein.

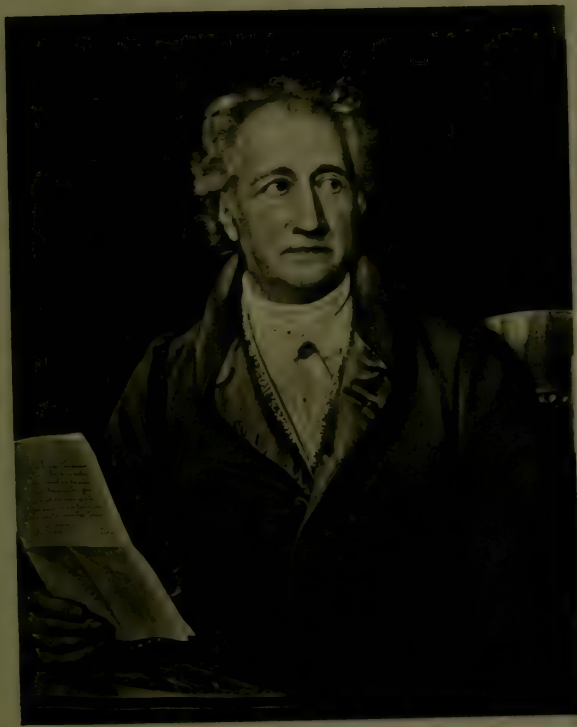


Tafel 24.

J. J. Schmeller
(1826).



Tafel 25. Ludwig Sebbers
(1826).



Tafel 28. J. Stieler
(1828).

Tafel 28.

F. Preller
(1832).

BINDING SEGT. MAY 13 1968

Goethe, Johann Wolfgang von -

Author Stahl, Fritz

Title Wie sah Goethe aus?

DATE.	NA
10/03/94	Alexan

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 28 05 10 001 7